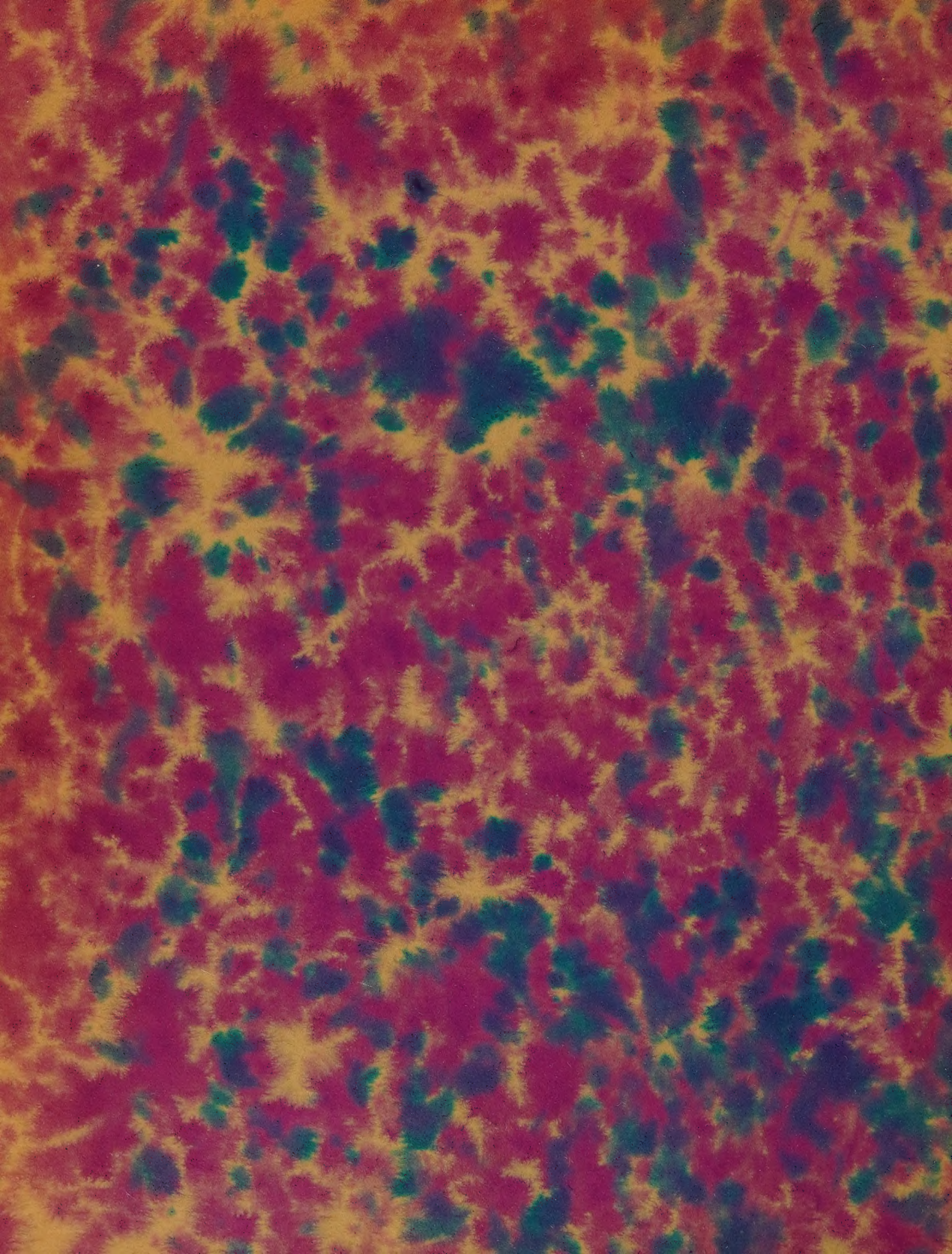
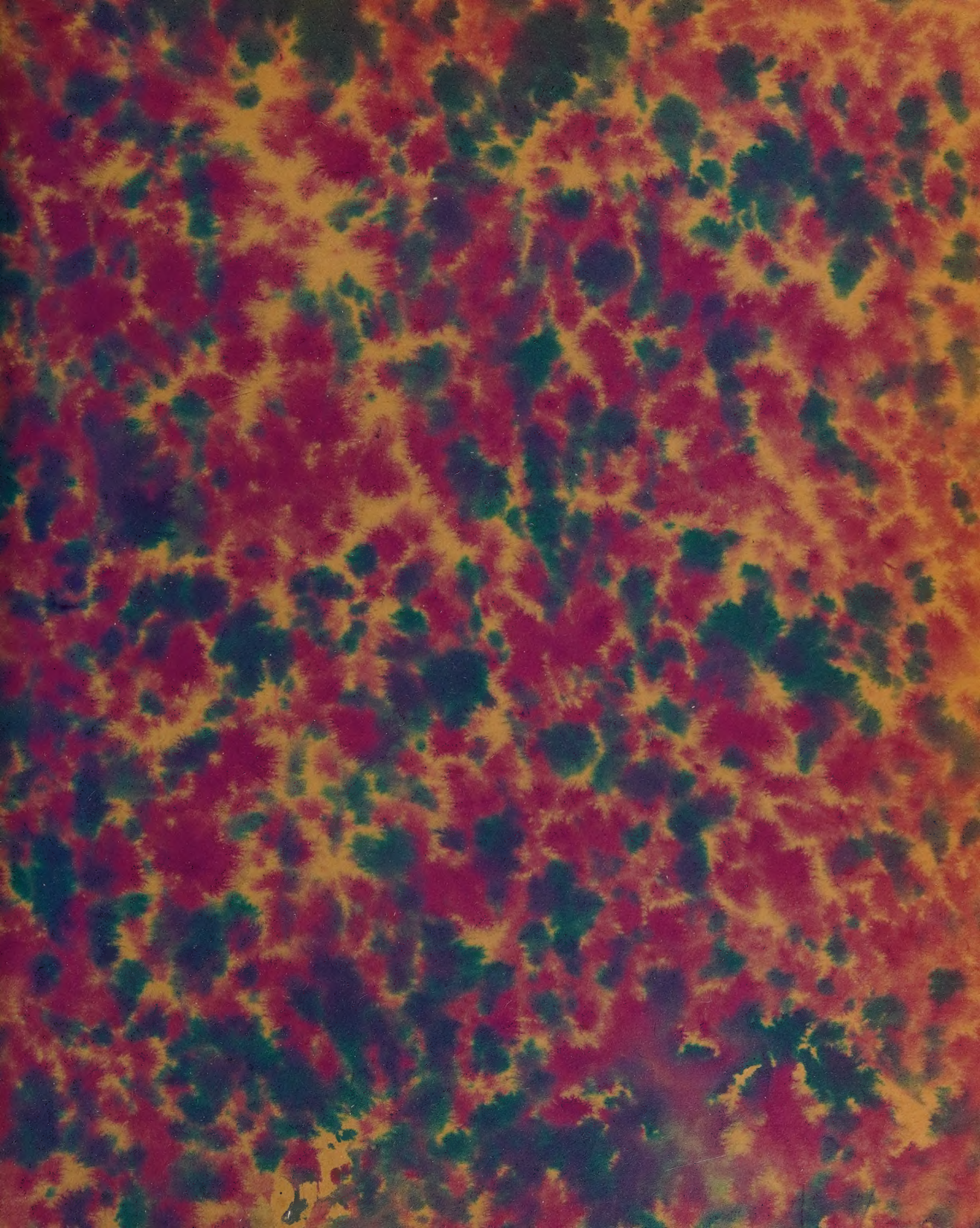


UNIVERSITY OF ARIZONA



39001003907402





ALPHONSE DAUDET
ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES

ÉDITION NE VARIETUR

PAGES INÉDITES
DE
CRITIQUE
DRAMATIQUE

* 1874-1880 *

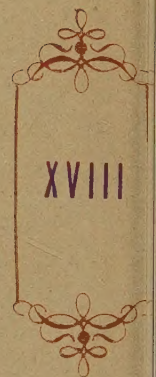
LIBRAIRIE DE FRANCE

PARIS

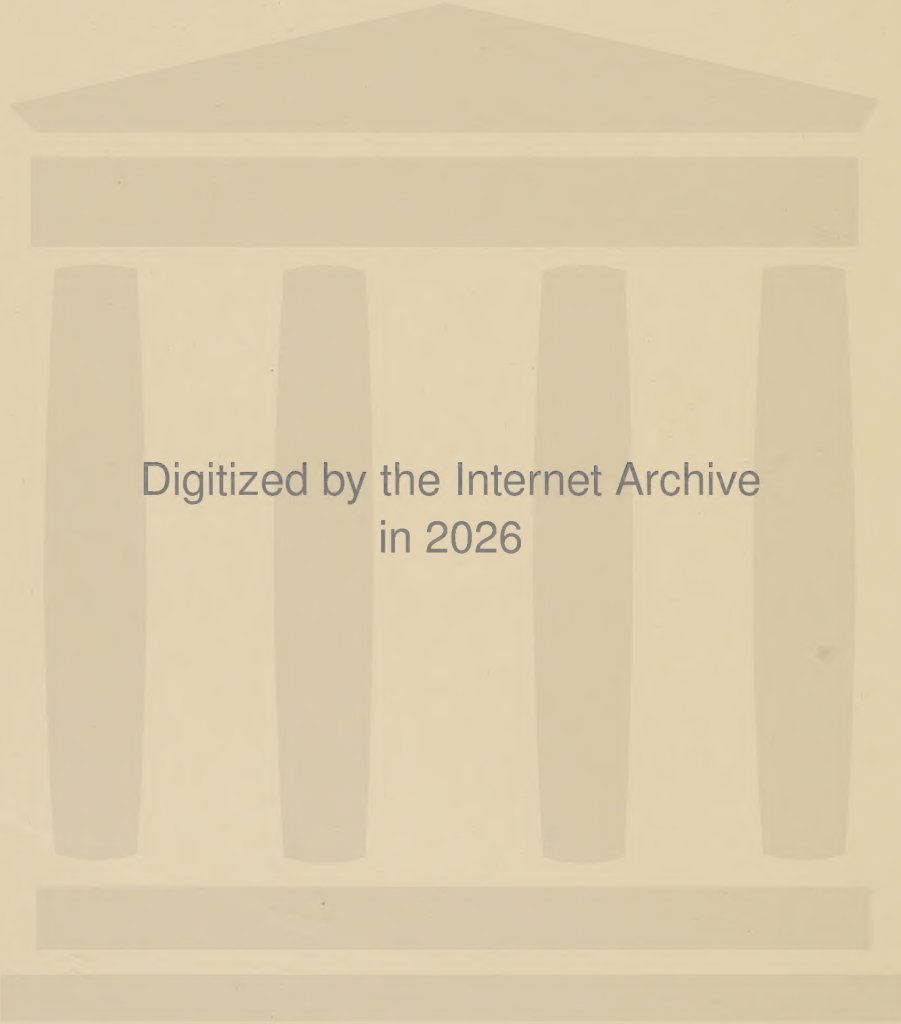


ALPHONSE
DAUDE

PAGES
INÉDITES
DE CRITIQUE
DRAMATIQUE



LIBRAIRIE
DE
FRANCE
PARIS



Digitized by the Internet Archive
in 2026

<https://archive.org/details/pagesineditesdec0000alph>

PAGES INÉDITES
DE
CRITIQUE DRAMATIQUE



8

1885

ALPHONSE DAUDET

ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES

ÉDITION NE VARIETUR

PAGES INÉDITES
DE
CRITIQUE DRAMATIQUE

1874-1880

PARIS

LIBRAIRIE DE FRANCE

110, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 110

1930



AVANT-PROPOS

Ce livre contient une partie de la critique dramatique faite régulièrement par mon père au *Journal officiel* de 1874 à 1880, entre sa trente-quatrième et sa quarantième année.

Il fallut faire un choix : ce recueil, s'il était complet, rappellerait beaucoup de noms et de pièces tombés heureusement dans l'oubli.

Mon père avait eu l'intention de réunir ces articles, dont il publia quelques-uns dans *les Souvenirs d'un homme de lettres, Trente ans de Paris* et *Entre les frises et la rampe* (ceux-là ne figurent pas ici).

La mort interrompit le travail commencé par lui-même.

Il y a vingt ans, ma mère pensa avec raison qu'il s'agissait d'une époque trop lointaine et trop récente pour que le public s'y intéressât. A présent, l'abîme de la guerre fait paraître ce temps-là plus éloigné encore qu'il n'est réellement : par certains aspects il peut redevenir actuel, grâce au retour inévitable des choses, et par d'autres, il est déjà curieux en tant que « Décor de la vie sous le Maréchalat ».

Je n'ai pas à porter un jugement sur ces pages ; je crois cependant qu'en les lisant, ceux qui aiment mon père à travers son œuvre y retrouveront son goût pour la vérité mais pour la fantaisie, pour la bonté mais pour la clairvoyance, pour une certaine norme mais pour la nouveauté, et son *sense of humour*. Ceux qui ont entendu parler mon père ou qui auraient voulu l'entendre, pourront aussi reconnaître ou connaître sa voix.

Cette voix, si je m'en souviens bien, persuasive, chantante, faite pour improviser et pour extraire la poésie profonde de ce qui semblait en contenir le moins, comme les parfums de fleurs qu'on extrait de la houille et dont l'odeur est plus pénétrante que celle de la vraie fleur.

LUCIEN DAUDET.

I

GRANDES PREMIÈRES ET REPRISES

LE CANDIDAT

par GUSTAVE FLAUBERT

(Th. du Vaudeville, mars 1874)

L'auteur de la nouvelle pièce du Vaudeville est un romancier d'un talent incontesté, dont le nom apparaît de temps en temps aux vitrines des libraires et chaque fois y fait sensation; un écrivain de loisir qui a eu le bonheur de pouvoir travailler toujours lentement, à l'écart des productions à outrance, occupant sa vie à faire de beaux voyages, une œuvre admirable et complète, où des études d'époques disparues alternent avec les mœurs triviales de ce temps, comme si l'auteur se consolait de la mesquinerie de l'un avec les splendeurs des autres. Or, il advint qu'un jour un directeur de théâtre, remuant, intelligent, toujours à la piste du nouveau, pensa que ce nom illustre et rare serait d'un excellent effet sur son affiche, et aussitôt le voilà tombant chez notre romancier :

— « Vous devriez me faire une pièce.

— Moi?... Une pièce... Y songez-vous?... Que j'aie débiter à mon âge, après avoir tant travaillé, après *Madame Bovary*, *Salammbô*, *l'Éducation sentimentale*... J'ai bien autre chose à faire qu'une pièce. Je prépare un roman en deux volumes... Et vous voulez que j'aie m'exposer bénévolement aux épigrammes de la petite presse et aux conseils de la grande, que je voie mon nom se débattre dans des buissons d'épines et des flots d'encre amère, que je fournisse à la sottise,

à l'envie, à l'impuissance, une occasion de m'attaquer, de dire : « Enfin, nous le tenons... » ... Non ! Jamais ! Jamais !...

— Ainsi, vous ne m'autorisez pas à annoncer que le Vaudeville donnera une comédie de vous cet hiver ?...

— Gardez-vous en bien !... »

Mais, le directeur parti, quand notre romancier voulut se remettre au travail, cette idée de faire une pièce le troubla, le poursuivit. Malgré lui il y pensait. Les sujets se présentaient à son esprit. Il trouvait sans les chercher des mots, des effets scéniques, et la nuit, en fermant les yeux pour dormir, il voyait la rampe allumée, la salle pleine, toutes les lorgnettes de Paris braquées sur l'œuvre encore vague dans son esprit... Après tout, pourquoi pas ? Ce serait peut-être charmant d'essayer cela une fois... Sans doute, le théâtre est un art inférieur ; mais c'est encore celui qui convient le mieux à cette époque pressée, surmenée, où l'on n'a même plus le temps de lire. A la scène, l'œuvre la plus considérable, étalée en quatre ou cinq actes, se parcourt tout d'un trait sans fatigue, ajoutant l'image au texte... Essayons du théâtre !

Là-dessus, il se met à l'œuvre, choisit un bon sujet bien moderne, une satire du suffrage universel dans ce qu'il a d'excessif et de désordonné, et changeant pour cette fois ses habitudes de travail si lentes et si sûres, il écrit sa pièce d'une haleine en quelques jours. Mais alors commencent pour lui des tracasseries de toutes sortes, car le temps du travail n'est pas le plus pénible en ces tentatives dramatiques. Il y a ensuite les exigences de la rampe, la fantaisie du directeur, les susceptibilités des interprètes. Il faut rallonger un rôle, raccourcir une scène, refondre des actes entiers. Un jour la répétition va bien, le lendemain elle se traîne. « Nous nous sommes trompés, déclare tout à coup le directeur ; la pièce est à refaire. — Eh bien ! nous la referons... », dit l'auteur qui veut en avoir le cœur net ; et quand il a repris les rôles un à un, changé les situations, créé de nouveaux types, il se trouve que l'ancien texte était encore le meilleur, et on le reprend. Ajoutez à cela la pluie de conseils qui lui tombent de tous côtés et qu'il se croit obligé d'accepter dans son inexpérience du métier ; car c'est pour le théâtre surtout que le *quot capita tot sensus* a été inventé.

« La pièce serait meilleure en trois actes.

— Laissez-la plutôt en quatre.

— Mais !... quatre actes sont une mauvaise coupe...

— Si on mettait de la musique ?...

Et les négligences, les jalousies, les entêtements... Puis les demandes de billets, tout Paris qui veut voir la *Première* et use de ses influences multiples pour euvahir la salle, les gens qu'on mécontente, les amis vexés, et cette tentation de la dernière heure — devant la peur du public et de l'inconnu — de jeter la pièce au feu et de se remettre au roman commencé... Enfin, quand le grand jour est venu et que tout a été réglé, depuis l'éclairage jusqu'à l'ouverture des portes, le pauvre auteur, fatigué, ahuri, assiste des coulisses au lever du rideau et pendant trois terribles heures...

Mais sans y prendre garde je raconte l'histoire de M. Gustave Flaubert, quand je voulais raconter celle de son héros, le Candidat Rousselin; c'est qu'entre ces deux histoires il y a une vague analogie. Depuis le jour où on lui a conseillé de se porter à la députation, Rousselin ne dort plus, ne mange plus. La nuit, il prononce en songe des mots parlementaires; il se fait adresser des brochures par la poste; sa vie est changée. Il se débat au milieu des intrigues locales, se commet avec des cordonniers, des rouliers, des charrons, fait des répétitions devant des chaises alignées, harangue des fauteuils et dans la déroute de ses intérêts politiques, finit par sacrifier sa fille à son ambition.

Il la promet à Onésime de Bouvigny dont le nom peut le servir, à Murel qui soutient sa candidature, et la reprend à celui-ci qu'aime la jeune fille pour l'engager à Bouvigny qu'elle n'aimera jamais. Pendant ce temps, le petit Duprat, un journaliste de Paris égaré en province, courtise M^{me} Rousselin, dont le mari, complaisant sans le savoir, l'attire chez lui, toujours, pour la candidature. Infortuné Rousselin! Il doit se défendre contre les intrigues de Gruchet, son concurrent, acheter tout ce qu'on veut lui vendre... Pendant quatre actes, il est l'homme public, calomnié, vilipendé, foulé aux pieds comme une place du marché; il est celui chez qui l'on entre par toutes les portes, pour quêter, pour mendier, si bien qu'au moment décisif de sa destinée il ne lui reste pas même un sou pour acheter peut-être une chance de plus en faisant l'aumône au joueur de vielle qui le poursuit de ses lamentations... Mon pauvre Rousselin, qu'alliez-vous faire dans cette galère?...

Le Candidat est supérieurement joué, surtout par les hommes. Saint-Germain détaille le rôle de l'usurier Gruchet d'une façon remarquable. Sa malice est naturelle et sa rouerie bien paysanne, finaudement maladroite; d'ailleurs, le caractère était merveilleusement indiqué

par quelques-uns de ces mots puissants en dessous, profonds sans en avoir l'air, comme l'auteur de *Madame Bovary* sait les trouver. Delannoy, qui jouait le Candidat, a porté vaillamment le principal personnage et le titre de la pièce. Quant aux rôles secondaires qui composent peut-être la partie la plus remarquable de l'œuvre, ils sont très convenablement tenus. Mais où M. Train a-t-il vu que les journalistes de province aient cette physionomie fatale de faits divers ?

En somme, la pièce est bien montée sauf la figuration qui n'est pas assez nombreuse et donne peu l'impression d'une bataille électorale en ce temps de suffrage universel. L'action semble plutôt se passer à l'époque « du cens », vers 1840. Était-ce l'idée de l'auteur ? A-t-il voulu continuer *Le député d'Arcis* ou au contraire nous donner le tableau neuf et vivant d'une élection contemporaine, avec son atmosphère et ses passions de foule, ces fièvres pernicieuses, ces miasmes qui montent des masses violemment remuées ? Dans le premier cas, M. Flaubert a pleinement réussi ; dans le second, *Le Candidat* est encore à faire.

LE SPHYNX

par OCTAVE FEUILLET

(Théâtre français, mars 1874)

Le rideau se lève sur une serre où des plantes rares étendent leurs branches, grandies trop vite à sa chaleur factice. C'est bien le cadre qu'il faut à l'héroïne de la pièce, une belle ennuyée comme cette pauvre Desclée savait si bien les faire et que son existence surmenée, dans une atmosphère de luxe et d'ennui, a rendue semblable aux plantes qui l'entourent, plus ou moins artificielles et vénéneuses.

M^{me} de Chelles, pendant que son mari croise dans les mers de Chine, supporte son demi-veuvage en l'égayant de distractions coquettes et de plaisirs. Elle rame, nage, monte à cheval, s'amuse aussi à mille extravagances, donne à ses admirateurs des rendez-vous où elle ne va pas, mais, au milieu de ses folies, garde encore quelque retenue à cause de l'amiral comte de Chelles, son beau-père, qui vit à côté d'elle et serait terrible pour quiconque manquerait à l'honneur de son nom. D'ailleurs l'amiral peut dormir tranquille. Ni le langage affadi et sot d'Arthur Lajardie, ce *gandin* ridicule qu'on a vu partout, ni les airs penchés, les cheveux en saule pleurer du musicien Ulric, une romance sans paroles, ni même les attitudes à la fois byroniennes et machiavéliques de cet étrange lord Astley n'ont eu le don de la charmer. Elle s'amuse d'eux tous, sans cependant les désespérer tout à fait, et c'est ce qui scandalise le plus M. de Savigny, un ancien aide de camp de

son beau-père, qu'elle a marié avec son amie Berthe, la compagne de son enfance, sa sœur d'adoption.

Voisin de château avec les Chelles, M. de Savigny redoute pour sa jeune femme le contact de cette coquette tourmentée; il déclare que le séjour à la campagne est impossible dans un pareil voisinage. Il faut partir, s'éloigner, prendre un prétexte de santé, de bains de mer. — Mais, mon ami, dit M^{me} de Savigny, quel affront nous allons faire à ma pauvre Blanche. Elle qui m'aime tant, qui n'a que moi dans la vie!... — Oh! oui, je n'ai que toi, s'écrie M^{me} de Chelles à la nouvelle de ce départ précipité... Et si tu t'en vas, je suis perdue... Non! c'est impossible que tu partes. Il faut que j'aie une explication avec ton mari.» Et voilà notre sphynx qui commence à jeter ses énigmes à la tête de celui qu'il a depuis longtemps envie de dévorer : — « Qui vous dit, monsieur, que cette vie dissipiée où je m'agite pour m'étourdir, ne cache pas quelque grand chagrin inavoué, un désespoir immense?... » M. de Savigny sourit d'un air incrédule. — « Vous ne me croyez pas. Eh bien! lisez ces lettres que celui à qui elles étaient destinées n'a jamais reçues. Vous aurez mon secret. » Le jeune moraliste a beau se refuser à ce rôle de confident qui le trouble et le compromet, M^{me} de Chelles vient à bout de ses résistances, et la toile se baisse au moment où Savigny, après un combat inutile et court, feuillette fiévreusement la correspondance amoureuse qui lui livre le secret du Sphynx.

Le soir, il y a un grand bal au château. Berthe de Savigny, bien que sa toilette soit merveilleusement jolie, un fouillis de dentelles et de soies maïs qui l'entoure d'un nuage blond, s'est réfugiée dans un petit boudoir où l'on ne danse pas, pour y rêver à son aise et s'inquiéter des façons bizarres de son mari depuis sa conversation avec Blanche. Aidée de cette intuition qui à certains moments fait de toute femme « une voyante », elle pressent un malheur prochain dans sa vie; et son mari, à qui dans une scène charmante elle confie ses inquiétudes jalouses, décide — pour la rassurer et peut-être aussi se rassurer lui-même — qu'ils partiront pour la mer le lendemain. En attendant, puisque la nuit est belle, le clair de lune magnifique, ils s'en retourneront chez eux à pied par le parc; une vraie partie d'amoureux. Mais pendant qu'il s'en va renvoyer la voiture, Blanche, qui a vu d'une porte vitrée cette jolie scène conjugale, apparaît tout à coup devant son amie : — « Tu es jalouse de moi; tu crois que je veux te prendre ton mari... Eh bien, cache-toi là. Tu vas savoir qui j'aime et quels sont mes

projets.» Lord Astley, appelé par elle, fait son entrée, toujours flegmatique et fatal, tenue correcte et cerveau désordonné. Blanche l'accueille de son air le plus provocant. Elle sait ce qu'il veut, ce qu'il désire, l'emmener en Écosse, là-bas, dans un château perdu au bord des lacs... Soit! elle est décidée; et s'il veut l'attendre cette nuit au rond-point du Vieux-Chêne, elle y sera, prête à partir. — « Oh! tu ne feras pas cela, » dit Berthe toute pâle de ce qu'elle vient d'entendre... Si, elle le fera... Elle est implacable. Lord Astley a sa parole, Blanche de Chelles partira. — « Es-tu encore jalouse? » demande-t-elle à son amie.

Minuit. Un parc merveilleux, tel que M. Feuillet nous en a décrit dans tous ses romans, un parc avec des ruines, un étang, et ces profondeurs vertes baignées de rosée et de lune, où se promènent ses héroïnes, Julia de Trécœur, Sibylle, la petite comtesse ou la Marguerite du *Jeune homme pauvre*... M. de Savigny et sa femme s'en vont à petits pas, baissant la tête. Berthe est triste, pleine de remords, secouée aux caprices de cette terrible Blanche de Chelles qui se joue de tous les tourments d'amour ou d'amitié. Triomphant de sa jalousie pour la seconde fois, elle supplie son mari d'intervenir encore et d'empêcher cette folle de se perdre à jamais. Elle va passer là, dans cette allée; il faut qu'il attende, qu'il la retienne à tout prix. Savigny y consent; et à peine sa femme est-elle partie, qu'il voit paraître entre les arbres une silhouette tremblante de coupable et de fugitive.: « — Où allez-vous? — Me perdre! » répond la malheureuse. Alors Savigny se met si bien en travers de sa route, il lui parle avec tant de fougue, d'emportement, d'éloquence, qu'elle finit par tomber dans ses bras en poussant un cri de triomphe : « — Tu m'aimes donc!... » Et c'était vrai... Mais on entend un frémissement dans le feuillage. Ils se séparent. M^{me} de Chelles, renonçant à son voyage en Écosse, rentre chez elle; et Savigny, encore ému et frémissant, se trouve en présence de sa femme qui a tout vu, tout entendu, mais qui a le courage et la fierté de n'en rien dire.

La scène du parc a eu encore un autre témoin : c'est lord Astley, qui vient au commencement du quatrième acte faire ses adieux à la pauvre Berthe de Savigny et lui dire respectueusement combien il plaint et il estime une infortune aussi noblement portée que la sienne. Cette infernale M^{me} de Chelles les a trompés tous les deux; d'ailleurs, elle est capable de tout, et lord Astley, en partant, recommande à

M^{me} de Savigny de bien prendre garde. Si un jour cette femme devenait veuve, elle irait jusqu'au crime pour se débarrasser d'une rivale!... Sur cet adieu sinistre, Berthe reste pensive, puis reprend son masque d'indifférence, sa triste vie d'épouse, d'abandonnée. Les coupables rentrent d'une promenade à cheval. Elle les accueille, leur sourit, feignant de ne pas voir l'adultère qui rôde autour d'elle; et le drame reste plus terrible encore à cause de la politesse mondaine, du milieu affiné. Un coup de foudre éclate dans ce calme menteur. — « On m'a pris vos lettres, dit tout bas Savigny à M^{me} de Chelles. — Qui? — Berthe, sans doute... restez avec elle, interrogez-la, tâchez de savoir ce qu'elle en veut faire. » Et voici la scène capitale de l'œuvre, cette dernière scène entre les deux femmes restées seules en présence. D'abord elles échangent quelques paroles banales; mais Berthe ne sait pas mentir longtemps, quoiqu'elle se soit vantée d'être capable, elle aussi, de toutes les ruses, de toutes les violences, de devenir lionne au besoin si on touchait à son mari ou à ses enfants. — « Tu veux savoir si j'ai tes lettres... eh bien, oui! je les ai prises; elles sont là, et je vais tout de suite les donner à ton beau-père si tu refuses de partir, de t'en aller bien loin, car il faut que tu t'en ailles... » M^{me} de Savigny veut bien perdre son bonheur, mais non sa dignité de mère et d'épouse et elle le dit superbement à sa rivale, dans ce duel fait de regards et de paroles entre la passion permise et libre et l'adultère farouche. Malgré tout, Blanche refuse de partir. Et pendant que l'épouse menaçante, prête à la dénoncer, s'avance vers la porte, les lettres à la main, elle retire de son doigt une bague à tête de sphynx dans laquelle est enfermé un poison violent. — « Va me livrer, va! » Mais Berthe a trop présumé de ses forces. Elle est incapable d'une pareille infamie; et jetant les lettres aux pieds de Blanche, elle s'affaisse sur un divan, suffoquée par l'effort qu'elle vient de faire. Elle étouffe, elle appelle: — « A boire! à boire! » M^{me} de Chelles, qui a jeté dans un verre d'eau le poison de sa bague est prise d'une affreuse tentation. Lord Astley avait donc raison!... Mais tout à coup elle se précipite vers son amie, l'étreint, l'embrasse comme pour lui demander pardon de la démence de sa pensée, puis rapidement revient vers la table, boit tout le contenu du verre et meurt.

« Triste flamme, éteins-toi! » comme disait Ruy Blas le romantique.

Voilà la nouvelle pièce que M. Octave Feuillet a fait jouer lundi

dernier au Théâtre-Français et qui a pleinement réussi, hâtons-nous de le dire, malgré quelques faiblesses de l'auteur et l'insuffisance de sa principale interprète. Il y a dans le *Sphynx* les qualités ordinaires de cet esprit délicat et nerveux qui sait trouver des accents de passion et de vigueur, comme dans *Montjoie*, *Dalila*, *M. de Camors*, parmi les subtilités mondaines et les recherches du *high life*. Peut-être le langage de M. Octave Feuillet, très soigné comme d'habitude, n'était-il pas assez légèrement parisien et moderne pour une héroïne qui ressemble à celles de MM. Dumas ou Meilhac-Halévy ; mais chaque fois qu'il rencontre un sentiment droit et vrai l'accent juste lui arrive en même temps, et il en résulte pour son œuvre une impression toujours saine. Par un procédé qui lui est habituel et lui a souvent réussi, M. Octave Feuillet a tiré sa pièce de son dernier roman : *Julia de Trécœur*, où le drame est encore plus terrible, plus accentué ; car, si nous nous le rappelons bien, l'amour coupable existait entre le beau-frère et la belle-sœur. Malgré la noirceur du sujet, cela était détaillé, amené avec beaucoup de délicatesse. Dans le livre, l'auteur a le temps et l'espace qu'il veut, et les situations sont liées entre elles par des pages explicatives. C'est un peu ce qui manque au *Sphynx*. L'action se précipite, — ce qui est sans doute une grande qualité au théâtre, — mais certaines nuances, le caractère de M. de Savigny, ses relations antérieures avec M^{me} de Chelles ne sont pas suffisamment expliquées.

Quant au dénouement, le saut de Leucade, qui termine le roman de *Julia de Trécœur*, ce bond que le cheval et l'amazone font du haut d'une falaise dans la mer, était préférable — selon nous — à ce noir poison romantique bourgeoisement délayé dans un verre d'eau sucrée, et surtout aux contorsions épouvantables dont l'actrice accentue son empoisonnement. Oui, si cette jeune amazone, sortant tout à coup du tableau de M. Carolus Duran, s'était précipitée parmi des vagues de gaze verte, nous aurions moins souffert qu'à la voir se débattre en cette horrible mort avec des gestes de folle et de maniaque. La salle, le premier soir, était opprimée autant qu'elle, et quand M^{lle} Sarah Bernhardt a mis un voile sur ce pauvre visage humain si horriblement convulsé, on avait envie de lui crier : « Plus vite ! plus vite... Cachez-nous cette inutile et cruelle agonie, que nous ne perdions pas l'impression de la belle scène que nous venons d'entendre ! » L'auteur l'avait bien compris en ajoutant ce voile, mais il faut qu'il arrive plus tôt.

Le succès a été complet en définitive, bien que l'actrice chargée de

représenter M^{me} de Chelles manque un peu de l'ampleur nécessaire à un pareil rôle. Toute la partie légère, spirituelle, brillante a été bien enlevée. M^{lle} Croizette croque très joliment son raisin, son poison aussi ; mais, s'il y avait eu pour rendre les agitations de cette petite âme ardente et folle de véritables cris de désespoir et de passion. le succès eût été encore plus grand. En revanche, M^{lle} Sarah Bernhardt a été excellente, et de son rôle de second plan elle a fait une création de premier ordre. Elle est touchante, exquise, attendrissante. Elle détaille les côtés fins du rôle d'une voix douce et grave en même temps, où l'on sent des profondeurs, de la place pour toutes les révoltes de sa dignité et de son amour blessé. M. Febvre, qui joue avec talent le personnage fatal de lord Astley, j'allais dire lord Ruthven, nous a semblé cependant exagérer la distinction et le flegme conventionnel des *lords* au théâtre. Ce sont des lenteurs de diction, des saluts interminables. Ce lord Astley officie positivement dans le monde ; et le pauvre sphynx se serait bien ennuyé en tête à tête avec lui dans son château d'Écosse. Si M. Febvre a l'air trop fatal, trop vampire à cravate blanche, M. Maubant a un aspect bien débonnaire. Comment ! C'est là cet amiral farouche qui terrifie sa belle-fille, qui a manqué tuer sa femme, dont on parle toujours comme s'il avait un revolver armé dans chaque poche ! Nous convenons que dans la vie ces contrastes se rencontrent ; *mais le théâtre n'est pas la vie. C'est même tout le contraire.* Quant à M. Delaunay, il est là, comme toujours, le merveilleux comédien que nous connaissons. Quoique le rôle soit un peu étriqué, déclamatoire par endroits, et ne le serve pas très bien, il a eu des moments adorables, entre autres la scène où M. de Savigny rassure la jalousie inquiète de sa femme.

Dans les rôles secondaires, M. Coquelin cadet a été tout à fait comique en musicien sentimental. C'est une vraie harpe éolienne. Le vent de la nuit semble vibrer dans ses cheveux comme dans des cordes tendues. A la place de lord Astley, nous l'emporterions en Écosse, et nous l'installerions au fond de notre parc, tout en haut de quelque ruine, au milieu d'un de ces verts paysages romantiques comme il y en a dans les romans de Walter Scott et d'Octave Feuillet.

LE COUSIN PONS
d'après le roman de Balzac
par M. A. DE LAUNAY

(Théâtre Cluny, avril 1874)

Ce n'est pas la première fois que l'on essaye de porter à la scène les chefs-d'œuvre de Balzac. Depuis vingt ans, que de situations les auteurs dramatiques lui ont prises, que de types démarqués en toute sécurité par une sorte de contrebande, autorisée, on ne sait pourquoi, dans nos mœurs littéraires, et qui s'appuie toujours sur l'exemple de Molière dévalisant ce pauvre Cyrano!... En dehors de ces adaptations partielles et clandestines, il y en a eu d'autres, faites ouvertement, avec l'autorisation de l'auteur ou de ses héritiers. *Eugénie Grandet*, un des tromphes de Bouffé, *Les Paysans*, où Paulin Ménier fit une de ses premières et de ses meilleures créations. *Le Lys dans la vallée*, *La Cousine Bette*, *La Peau de chagrin* ont été joués successivement avec plus ou moins de succès; mais à cette époque l'œuvre de Balzac était moins populaire, moins universellement connue, et la tâche des *arrangeurs*, par conséquent, plus facile qu'aujourd'hui.

Aussi, tout en réservant mon sentiment personnel à l'égard de ces transformations, j'allais dire de ces mutilations imposées à une œuvre aussi définitive que *Le Cousin Pons*, je dois convenir que M. Alphonse de Launay s'est habilement tiré d'une entreprise délicate. Avant tout, il faut lui savoir gré d'avoir laissé à tous les personnages le nom, l'allure, le caractère sous lesquels nous les connaissions déjà. D'ailleurs, comment aurait-il pu en être autrement? Tous les acteurs de la *Comédie*

humaine sont devenus typiques, si bien qu'à l'heure qu'il est, un brocanteur s'appelle un Rémonencq, intelligiblement pour tout le monde.

Au point de vue dramatique, M. de Launay a su aussi éviter un autre écueil, en reléguant au second plan tout le côté « collectionneur », qui tient tant de place dans le livre... Et à ce propos, il y a une remarque bien singulière à faire. On a beaucoup reproché à Balzac sa folie de collections, ses galeries fantastiques chiffrées à des prix exorbitants. Cela semblait une des manies de sa nature visionnaire. Eh bien, l'autre soir, à Cluny, en écoutant Rémonencq et le vieux Magus, estimer la galerie du cousin Pons à près de deux millions, personne ne souriait. Cela paraissait tout naturel, maintenant que le brocantage et le trafic des tableaux sont les passions à la mode. Balzac les avait devinées, ces passions, et peut-être même il les a créées, car la société s'inspire bien plus du roman, que le roman ne s'inspire d'elle. C'est si vrai que le monde parisien de Balzac, à l'époque où il a commencé à le décrire, n'était peut-être qu'une chimère, le rêve d'un homme de génie. Depuis, on a vécu des personnalités, romanesques. Les mœurs, les caractères, les théories ont puisé dans cette œuvre inépuisable; et il est curieux de penser qu'une partie du Paris mondain que nous avons maintenant, nous est venu de cette petite chambre de la rue de la Cerisaie où Balzac se cloîtrait à ses débuts, bien loin de ce grand monde, de ce tourbillon parisien, où sa fantaisie se promenait seule avec des inventions de poète et des éblouissements de provincial.

Pour en revenir à la pièce de Cluny, l'auteur a eu le bon esprit de laisser le bric-à-brac un peu dans l'ombre, et de faire tourner l'action autour de ce drame des Cibot, des Rémonencq, des Fraisier, toutes ces laideurs parisiennes, ces avidités qui guettent les richesses du cousin. L'action ainsi poussée au noir, au trivial, y perd en distinction, en tenue; mais l'intérêt dramatique y gagne. Un léger changement apporté au cours du roman mêle un élément sympathique à toutes ces intrigues. La petite Olga, l'enfant de Topinard, qui a cinq ou six ans dans le livre, est devenue à la scène une grande jeune fille dont Brunner, après avoir refusé la main de Cécile de Marville, fait sa femme au dernier acte. La pièce se termine par la mort de Pons comme le roman; et le cinquième acte, très court, est un simple épilogue où chacun recueille le prix de ses actions.

Rémonencq et la Cibot sont arrêtés, prévenus d'assassinat, Fraisier chassé par les Marville. Enfin Schmucke hérite de son vieil ami, tandis

que Balzac, continuant jusqu'au bout la cruauté de son étude, faisait revenir toute la fortune du martyr à ceux qui l'avaient persécuté. Mais le théâtre exige, pour la satisfaction du spectateur et la tranquillité de son sommeil, une fin autant que possible consolante, même aux dépens de la logique.

M. Charly a rendu avec beaucoup d'intelligence et de talent la physionomie touchante du cousin Pons. Dans les passages dramatiques surtout, la salle l'a véritablement acclamé. Une seule critique, à l'endroit de son costume : dans le roman, qui se passe vers 1840, le cousin Pons, retarde de quarante ans sur son époque, en gardant les modes du Directoire ; mais il ne fallait pas les lui conserver en 1874, parmi des ajustements aussi complètement modernes. Le gilet à cœur de Popinot, la mise correcte de Brunner, les robes des dames de Marville font ressembler la redingote bleue et la culotte orange du vieux cousin à une mascarade bien plus qu'à un accoutrement démodé. M. Gay s'est bien grîmé en Rémonencq ; Fraisier est suffisamment sinistre sous ses lunettes bleues. M^{me} Boverv, tout en ne répondant pas très bien au type de l'ancienne belle écaillère créé par Balzac, a composé avec talent une M^{me} Cibot pleine d'entrain et de malice triviale. Seulement, pourquoi cette inexpérience à manier son balai ? Cela fait partie de sa profession pourtant ; et il n'y a pas de petits détails pour les grands comédiens. Imaginez Frédérick Lemaître dans un rôle de portier. Rien qu'à la façon dont il lancera son coup de balai, on devinera son métier sans qu'il le dise. Quant aux actrices chargées de représenter mesdames de Marville et leurs amies, nous leur reprocherons un manque complet de naturel. Leur voix, leur façon de parler, de marcher, de se lever, de s'asseoir, tout choque comme des notes fausses. Vraiment, certains comédiens se font de la société parisienne, où les hasards des rôles les placent parfois, une idée bien particulière. Il devrait y avoir au Conservatoire une classe spéciale où l'on apprendrait à être du monde, et non pas à officier en mettant des temps entre chaque mot, des plongeoins entre chaque salut. L'afféterie n'est pas la distinction, il n'est pas besoin de prendre le ton des reines de féerie pour offrir un siège à un visiteur ou pour vanter le mari que l'on donne à sa fille.

En somme, telle qu'elle est construite et interprétée, la pièce de M. de Launay, a réussi, bien qu'à notre avis la scène de Cluny et toutes les scènes du monde soient un peu étroites pour qu'on puisse y jouer la *Comédie humaine*.

L'AMI DES FEMMES

par ALEXANDRE DUMAS fils

(Théâtre du Gymnase, mai 1874)

M. Alexandre Dumas nous a donné cette semaine une nouvelle édition, revue, corrigée et expurgée de l'*Ami des Femmes*, joué il y a dix ans à ce même théâtre du Gymnase où on vient de le reprendre. C'est l'avantage du talent de rendre ces exhumations possibles. Il faut qu'une œuvre ait une véritable valeur, que le style, le style qui embaume et conserve, l'ait gardée jeune sous ses mille bandelettes pour qu'elle puisse reparaître devant le public sans porter une date au coin de ses phrases ou de ses situations. Celle-ci, au bout de dix ans, a paru aussi vivante qu'au premier jour, et c'est le plus grand éloge qu'on en puisse faire.

Celui que M. Dumas appelle l'ami des femmes est un homme qui a passé la trentaine, riche, intelligent, n'ayant rien à faire ou croyant n'avoir rien à faire dans la vie. Pour se distraire «il s'est mis à étudier les femmes comme on étudie les coléoptères ou les minéraux. Respectant celles qui se respectent, profitant de celles qui ne se respectent pas». Le malheur de ce jeune homme, et ce qui l'égare parfois dans ses études féminines, c'est qu'il a fait ses classes élémentaires dans un monde interlope, qu'il n'a jamais connu d'honnêtes femmes, et qu'il se sert de la même ceinture dorée pour leur prendre mesure à toutes.

Il a pour leur parler un ton uniformément insolent et railleur, et se fait de son esprit un moyen de fascination, comme les Antony s'en faisaient un de leurs déclamations passionnées. Cette pose, car ce n'est que cela, lui réussit dans le monde où le place M. Dumas, monde toujours un peu déclassé, où plus les paradoxes sont hardis mieux ils sont reçus. M. de Ryons est bavard, sceptique, infiniment spirituel, un vrai neveu de Desgenais, le Desgenais de la *Confession d'un enfant du siècle*, que Musset nous a si cruellement dépeint : « Sec comme une pierre ponce, et connaissant la vie. » Seulement ce qui fait la supériorité de Desgenais, c'est qu'il a pleuré dans son temps et que son épouvantable ironie n'est que la cuirasse de sa douleur. M. de Ryons n'a pas souffert, lui ; il n'a jamais pleuré. C'est un bon gros garçon, très fin, très discret, très sûr de lui, et si Desgenais fut le Don Juan du scepticisme, lui n'en sera jamais que le Lovelace.

Encore ce Lovelace a-t-il des défaillances, comme tous les gens à *critérium*, à théories. Ainsi, quand M^{me} de Simerose s'offrira à lui, dans une de ces minutes d'égaré et de désespoir dont il se vante d'être si habile à profiter, nous le verrons se détourner, se refuser à son étreinte, et finalement rendre la dame à son mari. Ce qui a bien dû faire rire l'oncle Desgenais, lequel prétend « qu'une femme pardonne tout, excepté qu'on ne veuille pas d'elle ».

Elle est pourtant bien charmante cette Jane de Simerose, mariée sans l'être, séparée de son mari sans savoir seulement ce que c'est qu'un mari. Elle a épousé un homme que M. Dumas nous présente dans sa pièce comme un homme distingué, bien élevé, et qu'il dépeint dans sa préface avec les couleurs les plus crues, les plus monstrueuses. En somme, il y a là une histoire d'alcôve conjugale, dans laquelle nous n'entrerons pas. Il nous suffit de savoir que Jane de Simerose cache une petite âme de fillette sous sa libre allure de femme mariée, et que la curiosité, tous les ennuis d'une situation fausse vont la livrer à un certain gentilhomme jurassien, M. de Montègre, personnage à passions, explosible et dangereux comme une poudrière, quand tout à coup M. de Ryons se présente inopinément dans sa vie. Elle ne l'aime pas, elle le connaît à peine, ce M. de Ryons ; n'importe ! Il arrive à lui faire avouer tous ses secrets, secrets de femme révélés avec une candeur de jeune fille, confidences scabreuses que seul M. Dumas a le droit de faire dire à ses héroïnes, grâce à un langage trop abstrait pour être inconvenant, grâce aussi à cette sécheresse, à cette anatomie de l'idée,

qui ôte aux choses leur saveur et permet de tout débiter devant le public. Bref, M. de Ryons confesse Jane de Simerose, et à cela il n'a pas grand mérite, attendu que c'est une jeune fille excessivement naïve, et ne sachant rien, rien de l'existence.

Aussi quand ce satanique ami des femmes la regarde pleurer sur le canapé où elle se tord comme une patiente sur un fauteuil de dentiste, quand il s'amuse à lui arracher, avec des questions tranchantes et froides comme l'acier d'un instrument, ses confidences de ménage, on souhaiterait de voir en face de l'opérateur une gaillarde, une vraie femme capable de lui tenir tête; car ce n'était vraiment pas la peine de se vanter de tant de rouerie, de tant d'adresse, pour triompher de cette innocente qui n'essaye même pas de se défendre. Enfin, la voilà matée, convaincue. M. de Ryons lui fait voir clairement qu'elle n'a jamais aimé qu'un homme au monde, son mari, et qu'elle n'a qu'une chose à faire, se remettre avec lui. Bravo, M. l'ami des femmes! Voici une bonne action qui vous comptera auprès des honnêtes gens; et vous êtes décidément moins diabolique que vos sentences, vos airs entendus et ironiques avaient d'abord voulu nous le faire croire.

Autour de ce drame féminin, qui est le noyau de la pièce, la comédie de l'amour se joue entre les autres personnages épisodiques et les anime tous, depuis la petite Balbine, éprise de la belle barbe de M. de Chanttrin, jusqu'à ce ménage à trois des Leverdet, où l'ancienne passion devenue une habitude, puis un supplice journalier, n'a laissé après elle ni drame ni remords, rien que des tracasseries comme il y en a dans les vieux ménages où l'on ne s'estime plus sans s'être jamais aimés. La figure de M. Leverdet est amusante bien qu'un peu ridicule. Mais quelle jolie physionomie, cette M^{lle} Hackendorf avec ses allures indépendantes, son envie de sauter toutes les barrières parce qu'elle se sent écuyère habile, et son parler franc que l'accent étranger garde des sous-entendus et des bégueulismes mondains. Elle aime M. de Ryons parce que «c'est le seul homme de sa société qui ne l'ait pas encore demandée en mariage». Quelle plainte touchante sort de la bouche de cette pauvre enfant gâtée, poupée fastueuse et dotée richement, à qui par hasard il a poussé une âme et qui se fatigue d'être en étalage avec un chiffre dans les dentelles de sa jupe, un chiffre qui attire toutes les cupidités et repousse les sympathies véritables.

Jamais M. Dumas n'a mis autant d'esprit réel dans aucune de ses pièces. Tous ces caractères sont pris sur le vif, identiques jusqu'au

bout, trahis par des mots, rappelés à chaque instant à la vérité de leurs rôles par leur moindre participation du drame. Avec cela, le style est toujours concis, littéraire, les phrases finies, solidement bouclées et non pas achevées comme dans les pièces de M. Scribe et de son école, par une ligne de petits points, ces fameux petits points qu'un geste de l'acteur se charge d'interpréter à la scène.

Nous avons lu pourtant et nous entendons dire que le public n'est pas complètement satisfait; et les critiques qui traduisent ou forment l'opinion générale, prétendent que malgré les retouches, les coupures, la pièce ne réussira pas mieux cette fois qu'il y a dix ans. Si cela est, nous avouons ignorer pourquoi. Est-ce parce que l'ami des femmes n'est pas sympathique, qu'il lui manque d'être un agissant au lieu d'un raisonneur, ou bien parce qu'il a oublié que son oncle Desgenais savait s'attendrir à l'occasion et verser « cette longue larme » dont parle Musset? Peut-être aussi eût-il suffi de changer le titre, d'intituler *l'Ami des femmes*, *M^{me} de Simerose*, pour que le public se déclarât satisfait. Le succès tient à si peu de chose.

Succès ou non, la pièce est bien jouée; moins bien cependant qu'en 1864. Il manque à M^{lle} Pierson qui joue le rôle de Jane, cette veuve avant la lettre, le regard étonné, le parler clair, la naïveté franche que M^{lle} Delaporte prêtait à toutes ses créations. Dans les côtés dramatiques, elle est meilleure comédienne, quoiqu'elle se montre souvent trop brusque, et que ses belles colères du troisième acte vibrent trop subitement et trop fort pour révéler autre chose que beaucoup de bonne volonté. C'était autrefois Paul Deshayes qui jouait M. de Ryons; il avait l'autorité et les moyens physiques nécessaires à ce rôle de protecteur, de dominateur. M. Achard est un peu jeune, un peu petit et étriqué pour les prétentions de l'ami des femmes; pourtant il s'en tire avec honneur, et nous paraît donner au personnage la physionomie légèrement vulgaire et bourgeoise qu'il a malgré tout son esprit.

Un rôle annihilé est celui de la petite Balbine Leverdet, très important dans cette série d'études féminines. Autant le rôle de la mère est bien tenu par M^{lle} Othon, autant celui de la fille disparaît, rapetissé à la taille et à la voix d'une enfant trop jeune. M^{lle} Chaumont avait créé, il y a dix ans, cette amoureuse en robe de pensionnaire qui rêve de la barbe d'un sot, se guérit de son amour par un éclat de rire et court reprendre sa partie de balançoire interrompue par Cupidon. On en

a fait cette fois un véritable bébé ; et ses « oui, papa », « non, papa » amusants dans la bouche d'une fillette trop grande pour ses jupes courtes, rappellent maintenant la petite Louison du *Malade imaginaire*, M. Dumas y avait mis quelque chose en sus ; et ce n'est pas sa faute si ce quelque chose ne s'y trouve plus.

Nous ferons à Pujol le reproche de jouer le personnage de M. de Montègre avec trop de passion contenue et pas assez d'exubérance. Il se montre excellent comédien ; mais qu'il songe au cuirassier qu'il devrait être ! MM. Derval et Francès dans les rôles de Leverdet et de son ami des Targettes qu'ils avaient créés autrefois avec talent, ont été également applaudis à la reprise. En définitive, la pièce est dans les conditions de celles qui doivent réussir, et M. Dumas est bien digne du succès, car il est le seul peut-être parmi les auteurs contemporains qui le fasse venir à lui de vive force, sans flatteries ni concessions. C'est le maître du théâtre moderne.

Une seule chose nous gâte cette jolie comédie de l'*Ami des femmes*, du moins dans le livre, c'est sa préface, une préface brutale qui aurait sa place chez les libraires de l'école de médecine, parmi les ouvrages du docteur Tardieu, où des phrases entières sont écrites en latin. L'auteur, dans ces pages à la foi mystiques et chirurgicales, lourdes de science mal digérée, se vante d'avoir, en écrivant sa comédie, « pénétré dans le temple, dévoilé les mystères, donné le fouet à la femme en public ». Plus loin, il pousse des cris de détresse, comme ceux-ci : « Il n'y a plus d'épouse, il n'y a plus de mère, il n'y a plus d'enfant. » Vraiment on se demande dans quel monde restreint M. Dumas enferme ses observations et ses théories pour en arriver à ce degré de scepticisme et de découragement ? S' imagine-t-il par hasard que parce qu'il y a eu en ces dernières années un affolement de la société, — ce qu'on est convenu d'appeler la société, — cet affolement soit devenu général et qu'il dure encore ?

En somme, le plus grand reproche qu'on puisse faire à cette préface, c'est d'être inutile. On nous dira que M. Dumas en avait besoin pour expliquer sa pièce. D'abord toute pièce qui a besoin d'explications n'est pas une bonne pièce ; et l'*Ami des Femmes* pouvait, à notre avis, se passer de tout développement. Si pourtant l'auteur tenait à nous montrer tous les « dessous » de son idée, à nous détailler plus subtilement certaines théories écourtées par la concision du dialogue, pourquoi n'a-t-il

pas écrit le roman de sa comédie ? Tout ce qu'il dit dans sa préface, il aurait pu le mettre dans un livre ; mais forcément il l'y aurait mis d'une façon moins brève, moins tranchante, plus conforme à la vérité de la vie, qui, grâce à Dieu ! n'est pas aussi féroce et absolue que M. Dumas dans ses définitions ; et nous aurions eu un beau roman au lieu d'une leçon de pathologie conjugale à l'usage des gens du monde....

LE TOUR DU MONDE EN 80 JOURS

par JULES VERNE et D'ENNERY

(Théâtre de la Porte-Saint-Martin, novembre 1874)

*Étonnants voyageurs, quelles nobles histoires
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers!
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.*

*Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits tendus comme une toile
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.*

Dites, qu'avez-vous vu ?

A ces beaux vers de Charles Baudelaire dans son poème du *Voyage*, le brave Philéas Fogg, le héros de MM. Verne et d'Ennery, eût été sans doute bien embarrassé de répondre; car Philéas Fogg n'a rien vu. Tout à la pensée du pari qu'il a fait avec ses collègues de l'Excentric-Club, d'exécuter le tour du monde en quatre-vingts jours, il traverse d'un air indifférent les splendeurs déployées par la Porte-Saint-Martin en l'honneur de son voyage. Les forêts, les prairies

se déroulent en vain à la portière de son wagon; il n'est préoccupé que du sifflet de la vapeur, des changements du disque, du tintement des sonneries électriques. Il ne voit pas la mer bleue aux hublots troubles de sa cabine, ni les ports ouverts au rivage avec leurs maisons blanches étagées et leurs treillis de mâts, ni les dômes, les coupoles dorées, les minarets en dentelle dressés dans le ciel changeant à chaque étape, tour à tour lumineux, profond, gros de neige ou chargé de brume. Non, rien de tout cela ne le frappe; et même quand il débarque dans ces beaux ports d'Orient qui sont les caravansérails de la mer, il ne s'intéresse ni aux mœurs, ni aux costumes.

Philéas n'a pas une minute, pas un regard à perdre. Songez que son temps est fixé, qu'il y va d'un million s'il n'arrive pas au jour voulu. Aussi ne parle-t-il que pour s'informer de l'heure du train ou du paquebot, les yeux rivés tout le temps à la longue aiguille de son chronomètre. De ces voyageurs qui ont tout vu sans rien voir, l'espèce est plus commune qu'on ne pense. Nous en avons connu un qui, revenant d'Australie, à toutes nos questions sur le pays, les mœurs, le climat, se contentait toujours de répondre : « C'est un pays bien étonnant... Devinez combien coûtent les pommes de terre ? » Cela seul l'avait frappé, le prix exorbitant des pommes de terre. Du reste avez-vous remarqué de quel air détaché et tranquille les vrais voyageurs vous parlent des splendeurs entrevues, quelle froideur ils opposent à nos curiosités, comme s'il y avait dans la réalité des choses vues de près un principe modérateur, un réfrigérant à ces exagérations admiratives qui tiennent du désir ou du rêve ?

Le personnage de la porte Saint-Martin ne pourrait même pas nous dire, lui, le prix des pommes de terre, à Suez, à Singapore, à San-Francisco, à Bombay. Dans le livre de M. Verne, — car on sait que le *Tour du Monde* était un livre avant d'être une pièce, — grâce à l'habileté, à la rapidité du récit on finit par prendre part à la fièvre du héros. Arrivera-t-il, n'arrivera-t-il pas ? Gagnera-t-il, ou perdra-t-il son million ? Le lecteur compte avec Philéas les tours de roue de l'hélice et brûle les chapitres comme l'autre brûle les étapes. Au théâtre, l'impression n'est plus la même. Le sujet de la pièce se perd dans la magnificence des décors; et par moments on en veut à Philéas Fogg d'être si pressé, devant ces paysages où il ferait bon s'attarder. Que nous importent les aventures de cet original, ses duels avec l'Américain Archibald et la poursuite enragée que lui fait l'agent de police Fix, à la piste d'un

voleur avec qui il le confond ! La magie du spectacle emporte tout. On oublie le point de départ du drame, ce pari enfantin autour duquel pivotent toutes ces péripéties et qui ressemble à ce mince support de la sphère, lequel soutient le monde avec ses mers, ses continents, ses montagnes.

Et c'est bien heureux qu'on oublie, car si le spectateur réfléchissait une minute à l'insanité, à l'invraisemblance de tous ces gens-là, comment prendrait-il au sérieux les tirades qu'ils débitent, les poignées de mains vibrantes et solennelles qu'ils se donnent au moment du danger, leur danger même ! Aussi, quoique les auteurs aient intitulé leur pièce « drame en cinq actes » ; quoiqu'ils aient essayé d'y introduire une action semée çà et là de déclamations bien inutiles, malgré les airs convaincus du brave Archibald, les allures bourgeoises de Philéas et sa toque écossaise de commis-voyageur ; malgré les roucoulements, les éploréments d'Aouda et de sa sœur, les deux jeunes indiennes, et toute la ferblanterie dramatique qu'elles font *vibrrrrer* à travers les pampas, le *Tour du Monde* est bel et bien une féerie, et certainement la plus somptueuse, la plus originale de toutes les féeries. Peut-on rien voir par exemple de plus saisissant que le tableau de la *grotte* des serpents, chez la reine et prêtresse Naka-hiva ? La grotte est immense, pleine d'ombre, vaguement éclairée par un rayon de lune qui filtre sous d'épais feuillages. A peine Aouda et sa sœur, qui se sont réfugiées là, viennent-elles de s'endormir, que d'énormes serpents commencent à se mouvoir de tous côtés, de haut, en bas, à se traîner sur le sol et le long des murailles, à laisser pendre en dehors des branches, comme des fleurs monstrueuses, leurs gueules larges ouvertes où le dard s'agite. On les voit se tordre, onduler ; on entend le craquement du sable sous leurs anneaux déroulés, et vous vous figurez l'épouvante des deux femmes réveillées en sursaut, courant, hurlant, s'élançant pour fuir, arrêtées de partout par les reptiles. Bientôt elles sont saisies, enlacées, étouffées dans les nœuds de ces lianes vivantes. C'est le comble de l'émotion et de l'horreur. Soudain paraît Naka-hiva, la prêtresse, la charmeuse. Elle se met à chanter ; aussitôt les serpents reconnaissent sa voix, desserrent leurs anneaux, et viennent s'allonger sur le sol, inoffensifs et domptés, aux pieds de leur déesse. La mise en scène de ce tableau est vraiment admirable.

Un autre très beau décor, doublé d'un émouvant effet de scène, c'est le pont du steamer *Henrietta*. L'illusion est complète. Voici la

passerelle, la roue du timonnier là-bas, avec le compas tout auprès dans l'habitacle, et les manches à air qui envoient aux machinistes, dans la chambre de chauffe, un peu d'atmosphère respirable. On sent l'odeur du charbon, du goudron. On voit les mouvements des propulseurs, et tout autour du navire la mer immense, verte, houleuse, fermant l'horizon à elle seule, sans rivage perceptible. On entend aussi le bruit de la machine, sa respiration haletante qui la fait ressembler à une bête de somme, vivante, obéissante : « Machine... en avant!... Machine... en arrière!... Machine... stop! » Tout à coup, le combustible manque, et Philéas, pressé d'arriver pour gagner son pari, ordonne de couper sur le navire les mâts, les bastingages, tout ce qui s'y trouve de bois disponible. Alors nous assistons à un spectacle prodigieux. Sous la hache des marins, tout croule, tout s'abat. Le bateau se démonte devant nous pièce à pièce. Le pont, si encombré tout à l'heure, est nu, plat, semblable à un radeau. A ce moment, la machine surchauffée éclate, le navire s'abîme, entraînant avec lui nos voyageurs qui reparaissent une seconde après nageant vigoureusement entre deux vagues. Pendant ce temps la nuit est venue, et une brume qui se lève laisse apercevoir au loin les lumières de Liverpool comme des étoiles... Toute la poésie du voyage est là, et l'immense émotion que cause l'infini des flots, et cette atmosphère de danger où vivent les marins, où leurs visages prennent une expression sérieuse et contemplative. On n'est plus au théâtre, on est en pleine mer. Le grand coup d'éventail de la lame, rafraîchissant et salé, semble souffler sur le lustre, les avant-scènes et les loges. Il emporte l'esprit bien loin, vers les voyages passés ou les pays inconnus, si bien que, le rideau tombé, ou a un moment d'hallucination avec ce trouble, ce papillottement qui vous reste, après une grande traversée, des secousses de la houle et du scintillement de l'eau.

Quels magnifiques tableaux encore, l'attaque du train dans les Montagnes-Rocheuses, et le massacre des Peaux-Rouges dans la neige, sur les marches colossales de l'escalier des Géants. Les auteurs nous permettront pourtant une critique à propos de cette tuerie d'Indiens. Pourquoi, cinq minutes avant de les exterminer, s'efforcent-ils de nous rendre ces sauvages sympathiques? Pourquoi cette longue tirade du chef des Pawnies, cherchant à prouver que leur guerre est légitime et qu'ils ne font que défendre la terre des aïeux? Or, c'est au moment où le spectateur commence à se dire : « Au fait, ils

ont raison, ces pauvres diables!...» et à prendre parti pour eux, c'est juste à ce moment que les coups de feu éclatent de tous côtés et que ces malheureux Indiens sont massacrés jusqu'au dernier. Ici, l'émotion du public est à contre-sens de la pensée des auteurs; et cela rappelle la vieille épigramme :

*Je pleure, hélas! sur ce pauvre Holopherne,
Si méchamment mis à mort par Judith.*

Le mieux serait d'enlever cette malencontreuse tirade et de nous laisser croire que tous ces Pawnies sont de vilains singes malfaisants qui scalpent les aiguilleurs, enlèvent les voyageurs, arrêtent les locomotives, pour rien, pour le plaisir. Leur mort serait alors un châtiement mérité, et nous ne saurions qu'y applaudir.

Encore une critique, celle-ci ne s'adressant plus aux auteurs, mais au chef d'orchestre de la Porte-Saint-Martin. Comment M. Debillement n'a-t-il pas profité de l'occasion qui lui était offerte de faire une musique originale. Eh! quoi, nous sommes dans l'Inde; le ballet est scintillant, avec une grande richesse de costumes et d'accessoires, et vous faites danser les bayadères sur des mesures de mazurkas, les fakirs suivent le cortège de Vichnou sur d'indignes flons-flons de Mabilles, et cette danse sauvage où M^{me} Mariquita, cuivrée comme une Malaise, bondit avec des souplesses de chat-tigre, ce sont les sonneries banales et démodées du chapeau chinois qui l'accompagnent!

Il aurait fallu là une de ces mélodies étranges, comme M. Saint-Saëns en avait trouvé dans la *Princesse Jaune*, quelque timbre bizarre, quelque gamme à cinq notes monotone et exotique, soutenue par les darboukas et les tambours à cliquetis de fer. Est-ce à un musicien que nous apprendrons que la musique agrandit le paysage, double l'éclat des costumes? Nous avons assisté au rhamadan des Nègres; eh bien, leurs danses épileptiques, leurs contorsions n'étaient rien à côtés des sonorités extravagantes de leurs petits tambours et de leurs flûtes de roseaux. Le rythme sauvage et puissant nous «empoignait», vous soulevait, et il fallait se tenir accroché à son banc pour ne pas bondir avec les danseurs.

Le *Tour du Monde* est parfaitement joué par Dumaine, l'Américain Archibald, un rôle de bourru bienfaisant et excentrique, et par Vannoy, le détective Fix, si bien grîmé dans les déguisements successifs où il passe pour arrêter Philéas Fogg. Ce dernier rôle est convenablement

tenu par M. Lacrosonnière; nous en dirons autant de M. Alexandre dans le personnage de Passe-Partout. Quant à M^{lle} Moreau et Patry, les deux dames indiennes que doivent épouser à la fin Archibald et Philéas, elles ont toutes les traditions mélodramatiques qu'il faut pour ravir le public du dimanche, des cris, des hoquets, des mouvements convulsifs. Par exemple, on ne sait pas pourquoi dès le second tableau elles apparaissent dans des toilettes européennes coupées à la dernière mode. Quand on pense que cette Aouda était la veille une veuve de rajah, qu'elle a été arrachée au bûcher du *Sully* en pleine pagode de Bundelkund devant les idoles gigantesques de Siva et de Vichnou, enlevée sur un éléphant, un éléphant authentique, et puis on la retrouve en robe de mousseline comme une petite pensionnaire du Sacré-Cœur, on sent bien qu'on est en pleine féerie. Mais ce sont là des critiques de détails qui n'empêchent pas le théâtre de la Porte-Saint-Martin de tenir cette fois un immense succès et un spectacle très amusant. La pièce de M. Verne est un vaste livre d'étrennes, illustré et doré, grand ouvert sur le boulevard et que tout Paris voudra feuilleter.

Avril 1875.

* * *

.....

Je plains beaucoup M. Dumaine, enterré vivant dans cette superbe féerie du *Tour du Monde* qu'on jouera encore cent cinquante fois, ce qui fera trois cents représentations consécutives, bientôt suivies d'un nouveau *Tour du Monde* autrement baptisé. Ce pauvre Archibald Corsican me fait l'effet d'un de ces infortunés puisatiers victimes d'un éboulement, enfermés dans une cellule souterraine, et avec qui l'on communique par la voix sans pouvoir arriver jusqu'à eux. On sait qu'ils existent puisqu'on les entend parler, appeler, mais c'est tout, et l'on se demande avec inquiétude comment et dans quel état ils sortiront de là. Ce doit être terrible pour un parfait comédien comme Dumaine de ressasser aussi longtemps le même rôle dans une féerie intéressante sans doute, mais dont les serpents et les éléphants composent le plus vif attrait.

Diderot dans son «Paradoxe» parle de ce poète, napolitain, entrepreneur de spectacle, qui faisait répéter à ses acteurs une pièce pendant six mois, la leur faisait jouer ensuite six autres mois toujours la même, prétendant qu'alors seulement quand les acteurs étaient blasés, épuisés de ces répétitions, de ces représentations multiples, «le public jouissait du plus grand plaisir qu'on pût recevoir de l'illusion théâtrale.» A mon avis, le Napolitain se trompait. Le hasard m'a fait assister dernièrement à une représentation du *Tour du Monde* que je n'avais pas vu depuis le soir de la première, c'est-à-dire depuis près de cinq mois. J'étais frappé de voir qu'après tant de représentations la pièce fût exactement interprétée comme le premier soir. Les bons acteurs, Dumaine, Vannoy, Alexandre, Lacressonnière, étaient toujours bons, et les mauvais n'avaient pas changé non plus. Seulement les uns et les autres, ayant plus d'aplomb, plus d'aisance, leurs ridicules ou leurs qualités n'en ressortaient que plus vivement. La jeune Aouda et sa sœur avaient toujours les mêmes gestes faux, les mêmes cris de vocération, M. Lacressonnière la même façon extra-élégante de balancer son petit stick, en effaçant les épaules, et les deux coudes serrés au corps. Probablement, le Napolitain de Diderot ne devait avoir dans sa troupe que des acteurs excellents, car les maladroits ne se corrigent pas à force de jouer et ils sont encore plus empruntés dans leur personnage au bout de six mois que le premier soir, *par la bonne raison qu'un clou planté de travers, à mesure qu'il s'enfonce, s'éloigne de plus en plus de la ligne droite.*

Ce qu'il y a d'effrayant pour le malheureux Dumaine et ses compagnons enfermés avec lui dans le même puits, c'est qu'après des mois et des mois, lorsqu'on aura fini par les tirer de là, ils sont menacés d'une catastrophe semblable et d'une réclusion peut-être encore plus prolongée; car *Les Enfants du capitaine Grant*, la pièce que la Porte-Saint-Martin doit monter après *Le Tour du Monde*, est tirée d'un roman de M. Jules Verne, encore plus intéressant que ne l'étaient les aventures du brave Philéas Fogg. Certes, nous n'avons rien à dire contre ce succès. C'est l'inauguration de la féerie moderne appliquant ses trucs à la fiction scientifique, à la vérité ingénieuse; et M. Jules Verne aura bientôt créé un genre au théâtre comme il en a créé un dans le livre. Toutefois, nous adresserons une observation aux directeurs de la Porte-Saint-Martin. Entre *Le Tour du Monde* et les *Enfants du capitaine Grant*, ils comptent reprendre un drame de cape et d'épée

d'Alexandre Dumas. Pourquoi pas une pièce nouvelle ? Il nous semble que MM. Ritt et Laroche se devraient à eux-mêmes, en face de l'immense succès qu'ils viennent d'avoir, de tenter la représentation de quelque grand drame littéraire en vers ou en prose, qui leur rapporterait beaucoup d'honneur, sans préjudice de l'argent qui viendrait peut-être aussi.

Voilà par exemple le *Du Guesclin* de M. François Coppée, que les malheurs de *La Haine* ont fait rentrer des cartons de la Gaîté dans le portefeuille du poète... Combien d'autres œuvres que nous ignorons et que les administrateurs de la Porte-Saint-Martin devraient rechercher et connaître. Ils trouveraient de jeunes auteurs... Il ne serait pas besoin de décorations extraordinaires : les beaux vers ont le don de tout transformer, d'allumer des feux de bengale, de poser des guirlandes et d'évoquer les plus beaux paysages...

Et que diraient ces directeurs avisés s'ils mettaient la main sur une autre *Fille de Roland* ? Quelle gloire et quel profit ! Cela s'est vu, cela peut se voir encore.

LA HAINE

par VICTORIEN SARDOU

(Théâtre de la Gaîté, décembre 1874)

« Cependant le souvenir de Mathô gênait la fille d'Hamilcar d'une façon intolérable, et il lui semblait que la mort de cet homme débarrasserait sa pensée, comme pour se guérir de la blessure des vipères on les écrase sur la plaie. » Pareille à la Salammbô de Gustave Flaubert, Cordelia Saracini, l'héroïne de M. Sardou, depuis qu'en un jour de fureur et de bataille civile elle a été si odieusement outragée dans son honneur par Orso Savagnano, chef du parti guelfe à Sienne, la noble Gibeline ne songe plus qu'à se venger de cet infâme, à le faire disparaître, à l'anéantir et avec lui l'horrible souvenir qui la poursuit et qui la brûle. O rage ! Dire qu'un Guelfe exécré, un misérable cardeur de laine a osé porter la main sur elle, la fille de Saracini, la sœur d'Ercole et de Giurgurta. Que ne l'a-t-il tuée plutôt ? Ah ! c'est que le Savagnano, lui aussi, avait une vengeance à assouvir. Un jour, d'une fenêtre de son palais, Cordelia lui a jeté à la face le bouquet qu'il osait lui offrir. La guerre civile, qui ensanglante les rues de Sienne, date même de ce jour ; et du balcon des Saracini les fleurs maudites ont, en s'envolant, semé par la ville la haine, la colère et la mort.

Donc, Cordelia veut se venger, mais se venger de sa propre main. Vainement Uberta, sa nourrice, dont ce terrible Orso a tué l'enfant, — car dans cette horrible guerre des rues les enfants eux-mêmes ne

sont pas épargnés, — vainement Uberta la conjure de lui laisser le soin de tuer le Guelfe. La jeune fille résiste, et dans un coin du cloître occupé par le parti populaire, aux lointains grondements du canon qui fait trembler les arceaux, un débat s'engage entre elle et la nourrice. — « Cordelia, ma fille, donne-moi le couteau. — Non, c'est moi qui frapperai, ma main est plus robuste que la tienne. — Mais ma haine à moi est plus forte. Songe qu'il a tué mon enfant. — Et moi, il m'a tué mon honneur. » La nourrice supplie, mais la maîtresse ordonne, et elle reste seule dans le cloître, armée, voilée de noir, guettant le bandit au passage. Le voilà, il va se mettre à la tête de ses troupes. Cordelia s'approche et le frappe d'un coup terrible. Le Guelfe tombe, la Gibeline s'enfuit, des soldats accourent, ramassent le corps de leur chef, puis les deux femmes reparaissent. — « Où est-il ? demande Uberta ; je veux le voir... Plus rien, personne!... Ah ! malheureuse, tu ne l'as pas tué. — Si, si, nourrice, je l'ai tué, j'en suis sûr. Ils ont dû l'emporter plus loin. — Viens, cherchons-le », dit l'implacable Uberta, et elles se mettent à parcourir ensemble la ville, déjà jonchée de cadavres. Le combat a cessé. Sur la place de l'église, déserte, silencieuse, les morts s'étalent dans les poses convulsées de la lutte, Guelfes et Gibelins confondus. Rien de saisissant comme la recherche des deux femmes dans cet admirable décor plein de lune et de rayons d'étoiles qui scintillent sur des yeux fermés. Tout à coup Cordelia, séparée d'Uberta errante un peu plus loin, aperçoit Orso. Dieu ! c'est lui, c'est bien lui !... Mais au lieu de l'immense joie qu'elle se promettait de sa haine assouvie, elle se sent au cœur une tristesse, une lassitude, un grand vide ; et si sa faiblesse ne va pas encore jusqu'au regret d'avoir tué, pourtant elle lui arrache cet aveu : « Je ne recommencerais pas ce que j'ai fait. » Que de sang, et c'est elle qui l'a versé !... Soudain le cadavre tressaille, une plainte arrive jusqu'à elle. — « A boire ! à boire ! » — La jeune fille recule, épouvantée. Orso n'est pas mort. Que faire ? La malheureuse se débat. La peur, le remords, peut-être aussi l'horreur de voir se dresser devant elle sa honte encore vivante, mille sentiments l'assaillent ; mais la pitié est plus forte que tout. Dans toute femme il y a un cœur de mère qui veille. Cordelia prend de l'eau à la fontaine, relève elle-même la tête lourde du blessé : « Tiens, bois... bois. » Et à mesure qu'il boit et qu'un peu de vie lui revient avec l'eau pure qu'elle lui verse, elle tient davantage à cette vie qui est son œuvre. Et Salammbô, elle aussi, devant Mathô agonisant « ne voulait plus qu'il mourût ». A ce moment

une ombre s'approche. « L'as-tu trouvé ? » dit une voix, et Cordelia frémit. C'est Uberta, Uberta qui ne pardonnerait pas, elle, la jeune fille le sait bien. Alors elle met sa main sur la bouche du blessé qui appelle encore : « A boire. » Elle l'entoure de son voile, et tendre, compatissante, transformée, elle lui dit doucement, longuement : « Tais-toi... si tu veux que je te sauve.. »

Sur cette admirable situation qui finit le troisième acte de *La Haine*, la pièce commence véritablement. Jusque-là, c'est une mêlée turbulente, du mouvement plutôt que de l'action, des tableaux plutôt que des scènes. On reconnaît bien M. Sardou à ce procédé de n'engager la partie qu'au milieu de la soirée : et cette fois encore le procédé lui a porté bonheur, n'en disons donc pas de mal. Ce qui va se passer maintenant, vous l'avez deviné, n'est-ce pas ? Par le chemin que la pitié a ouvert dans le cœur de Cordelia, l'amour va se glisser doucement sans que cela ait rien d'in vraisemblable, l'amour étant toujours bien près de la haine dans la violence des contradictions féminines. Rappelez-vous la belle strophe du poète de l'*Intermezzo* : « Des femmes m'ont aimé, d'autres mon haï ; mais celle qui m'a fait le plus de mal n'a jamais voulu ni m'aimer ni me haïr. » Et le poète disait vrai... Dans son palais à moitié ruiné, où la colère du peuple a passé comme une trombe, Cordelia a recueilli le blessé et le soigne elle-même, cet homme qu'elle a frappé. Nul ne le sait, nul ne s'en doute, et plus encore qu'à tous les autres elle le cache à sa terrible Uberta. Subitement Giugurta Saracini apparaît. Il s'est glissé dans son propre palais comme un voleur, il vient se déguiser, changer de vêtements pour s'enfuir, car les Gibelins sont vaincus, sa tête mise à prix. On entend sous les fenêtres le crieur mêler son nom à ceux des proscrits. Au milieu de sa détresse, le malheureux a du moins cette joie d'apprendre par la nourrice que l'honneur de Cordelia est vengé. — « Tu as fait cela, ma sœur, tu es bien une Saracini... » Et vous vous figurez l'angoisse de la pauvre enfant, à qui chaque mot de son frère est un surcroît de honte et de remords. Mais que devient-elle en voyant que Giugurta, pour s'enfuir, est prêt à passer par la chambre du blessé ! Cette fois, l'amour que la Gibeline n'ose pas s'avouer encore à elle-même, éclate tout à coup comme une flamme longtemps couvée, qui dévore tout, même l'honneur, même l'amour fraternel.

Au risque de perdre son frère, Cordelia invente un prétexte quelconque pour lui barrer le passage de la chambre, et le laisse s'engager

dans une issue dangereuse. Puis, quand elle a fait cela, quand elle a sauvé la vie d'Orso en sacrifiant celle de Giugurta, qu'elle a même arraché le Guelfe à la vengeance d'Uberta à force de supplications et de larmes, la malheureuse reste anéantie, tremblante, voilant ses yeux, n'osant regarder au fond d'elle-même de peur d'y trouver quelque chose d'horrible qu'elle ne veut pas voir. Orso entre à ce moment, pâle de tout le sang qu'elle lui a pris, de toute l'émotion qu'il éprouve depuis quelques minutes. Il sait tout. Et lui non plus n'a plus de haine ! Il a oublié l'affront que Cordelia la première lui fit subir, et que c'est à elle qu'il doit la blessure dont il souffre. Il ne pense plus qu'à une chose : après ce qu'il lui a fait, lui, voilà ce qu'elle lui a fait, elle. L'orgueil du Gelfe est vaincu, il s'abîme, il se fond devant ce dévouement de victime. — « Femme, ce que tu as fait là est sublime, et il faut bien plier le genou devant toi. » — Il s'agenouille en effet, implore son pardon, propose enfin à Cordelia de l'épouser pour réparer l'outrage. Mais elle : — « Ce ne serait pas réparer l'outrage, ce serait l'éterniser. » — Puis se ravisant : — « Encore si tu n'étais coupable qu'envers moi. Mais regarde, ô Guelfe, ce que tu as fait de la patrie. Regarde les palais en feu, le sang dans les rues, toute cette guerre impie. » Eh bien, le mal qu'Orso a commis il jure de le réparer, cette haine déchaînée par les rues il la musèlera, ces Guelfes et ces Gibelins qui s'entre-déchirent il se charge de les confondre en un seul peuple uni et fort. Cela semble impossible et c'est pourtant ce qui arrive.

Ce miracle d'une ville en feu subitement sauvée des flammes et du massacre, Orso Savagnano l'accomplit par la seule vertu de l'amour. Il est vrai que les circonstances l'y aident. Pendant que la malheureuse cité de Sienne se débat entre Guelfes et Gibelins, deux ennemis formidables rôdent autour de ses murailles. La peste est à Bologne, à Vérone, à Padoue ; l'empereur Charles IV est encore plus près. Contre la première, le tribunal populaire a décrété des mesures énergiques : tout Siennois atteint du terrible mal, en quelque endroit de la ville qu'il tombe frappé, y sera abandonné, laissé seul, et muré jusqu'à ce que mort ou guérison, s'ensuive. Quiconque aura touché le malade subira le même sort. Quant à l'empereur, la cité ne se sentant pas assez forte pour se défendre contre lui, préfère payer la rançon de cinquante mille écus d'or qu'il réclame. C'est au moment où cette décision vient d'être prise en pleine place publique, au pied de l'échafaud dressé pour le supplice de Giugurta et des autres chefs gibelins, c'est alors

qu'Orso, tout ému encore de sa scène avec Cordelia, accourt, écarte le bourreau, change l'échafaud en tribune, une tribune de pitié, de clémence, de patriotisme, du haut de laquelle il prêche la croisade contre l'ennemi commun. Au risque d'être mis en pièces, il exige qu'on délivre les prisonniers de leurs fers et qu'on en fasse des soldats pour défendre la mère patrie. Le peuple rugit, se révolte, hésite, puis, dompté, finit par obéir à la voix de son capitaine, et Guelfes et Gibelins se ruent ensemble à la bataille sainte. — « Est-ce là ce que tu voulais, Cordelia ? » demande le héros s'élançant au combat, l'épée haute. Et Cordelia qui se sent prise, emportée par le vent de cette magnifique éloquence, crie à la face de tous : « Orso, je t'aime !... » « Misérable ! » murmure Giugurta passant près d'elle et lui saisissant la main violemment. Il n'a pas oublié, lui, l'outrage fait aux Saracini ; après la bataille, il se réserve de régler un terrible compte avec sa sœur. L'infortunée, qui pressent la colère de Giugurta, s'est réfugiée dans l'église, mais la vengeance fraternelle ne recule pas devant un sacrilège et vient la chercher jusque sur l'autel. Après une explication dans laquelle Cordelia laisse échapper l'aveu de son amour et du mariage concerté avec Orso, le farouche patricien tire son poignard, mais ne voulant pas verser le sang d'une chrétienne sur les marches sacrées où la jeune fille vient de tomber évanouie de terreur, il se penche sur elle et lui fait boire un poison mortel. Au même instant Orso, vainqueur de l'étranger, entre dans l'église avec ses capitaines et tout le clergé de la ville pour chanter un *Te Deum*. Le peuple suit, délirant de joie. En entrant, on aperçoit cette femme étendue, blême, froide, inanimée. — « C'est la peste ! » s'écrie la foule devant ce mal inexplicable. Tout le monde s'écarte. Seul, Orso, qui a reconnu Cordelia, s'élance vers elle. — « Orso, Orso, prends garde ! Tu connais la loi, elle est terrible ! » — Il prend la mourante dans ses bras, l'étreint, la réchauffe, la ranime, et, comme Juliette au fond du tombeau, Cordelia revient à elle sur les dalles froides de l'église. Hélas ! c'est bien un tombeau aussi où l'on va les enfermer, les murer : car la loi est implacable. Ni larmes, ni supplications, rien n'y peut : l'évêque les bénit de loin, et bientôt ils sont seuls tous deux dans cette immense basilique dont les portes en se fermant agrandissent encore le silence solennel. Orso s'est résigné à mourir avec Cordelia ; mais quand il apprend tout à coup que ce n'est pas le fléau qui la tue mais le poison, oh ! alors il bondit, il appelle : « Peuple, prêtres, au secours, au secours... c'est le poison. » Il secoue les grilles à les briser

et sa blessure se rouvre dans cet élan suprême. Mourants, les deux amants se traînent l'un vers l'autre. C'est la fin de Roméo et Juliette et pendant cette scène nous entendions chanter en nous les belles phrases musicales de Gounod et du marquis d'Ivry...

Il faut louer sans réserve la fin du troisième acte et tout le quatrième, l'éclosion subite de l'amour dans le cœur de Cordelia et d'Orso, et aussi le souffle patriotique qui court d'un bout à l'autre de l'ouvrage.

Que dire maintenant de cette admirable mise en scène ? Jamais théâtre a-t-il offert à un auteur de pareilles ressources ? Décors, costumes, accessoires, tout est merveilleux. Rien n'accroche. Vraiment, quand on arrive du dehors, du noir de la rue moderne et qu'on tombe dans ce Moyen Âge italien, brillant et coloré, on est ébloui.

Le premier acte surtout, Sienna prise d'assaut, les chevaux caparaçonnés traversant la scène, les poternes qu'on enfonce, les cris de femmes, les lourds soupirs des hommes frappés à mort, le bruit du canon, la charge, une charge enragée où des trompettes discordantes vous envoient des éclats de cuivre dans les oreilles, puis la ville déserte, les rues élargies, et, le long des remparts abandonnés, les premiers vainqueurs qui arrivent l'œil au guet, rasant les murs, tout cela est parfait.

L'interprétation de *la Haine* est excellente. M^{me} Lia Félix joue Cordelia en vraie sœur de Rachel. Avec quel art elle sait nous faire écouter jusqu'au bout l'horrible récit de son déshonneur. Comme elle est bien hantée, poursuivie par le souvenir de l'outrage ! A ses côtés, M^{me} Marie Laurent est fort belle dans son rôle de mère. Elle a pourtant, en sa vie dramatique, pleuré bien des enfants perdus, volés ou massacrés ; mais par un miracle de talent et d'art elle trouve encore des larmes et nous en fait verser. M. Clément-Just a composé supérieurement son farouche personnage de Giugurta. Quant à Lafontaine, il est tout le temps ample, lyrique, admirable ; sa voix domine les trompettes, ses gestes larges remplissent les décors. Depuis Frédérick Lemaître on n'avait rien vu d'aussi beau.

LA FILLE DE ROLAND

par HENRI DE BORNIER

(Théâtre français, février 1875)

« C'est pourquoi, messieurs les auteurs dramatiques, ne soyez pas trop sévères aux Chimènes, si vous en rencontrez par hasard. Vous ne nous causeriez pas seulement un grand plaisir, vous nous rendriez un bon service, si vous nous faisiez applaudir sur la scène quelque figure qui s'en rapprocherait. »

En écoutant l'autre jour ce passage éloquent du discours du Comte d'Haussonville, je ne me doutais pas qu'il trouverait si tôt son application et qu'une nouvelle Chimène allait apparaître sur la scène du Théâtre-Français, héroïque et superbe comme l'autre, chaste et amoureuse, combattant elle aussi pour le devoir et la passion dans cette langue du vers qui fait planer au-dessus des réalités humaines les sentiments sublimes des héros.

C'est à M. Henri de Bornier que nous devons cette résurrection des âges et des fiertés chevaleresques.

Voulant mettre à la scène une action grandiose, le poète s'est gardé de prendre ses personnages dans la vie moderne — où l'héroïsme se rencontre pourtant, où le sacrifice a ses martyrs comme la passion — mais des martyrs amoindris par l'individualisme, attristés par l'uniformité du costume et la banalité des mœurs, manquant enfin de cette lointaine perspective, indispensable à tout ce qui est grand. Il ne les

a pas cherchés non plus dans l'Histoire, trop rigoureuse et trop précise, limitant tous ses acteurs à une mesure convenue et écartant de sa vérité impartiale, comme inutiles et menteurs, les enjolivements et les fioritures.

Sa Chimène, fille de Roland, M. de Bornier l'a demandée à la légende, cette ombre agrandie de l'Histoire, qui marche derrière elle, et souvent subsiste encore, image démesurée et flottante, quand l'Histoire a disparu dans le passé. Voilà pourquoi on aurait tort, il me semble, de reprocher à l'auteur de *La Fille de Roland* certaines inexactitudes volontaires, pourquoi l'on aurait tort de vouloir entraver son beau succès avec des impossibilités de dates et autres chicanes chronologiques. Ses héros ne sont pas historiques, ils sont légendaires, et le vague dont ils s'entourent les grandit encore en les mettant hors de toute proportion.

C'est de cette façon, du reste, qu'a été construit *Le Cid* du théâtre espagnol, et après lui celui de Corneille, d'après la vieille épopée gothe et les merveilles du Romancero. De même M. de Bornier, pour mettre en scène son Ganelon, son Charlemagne, son duc Nayme, a bien moins consulté nos annales françaises qu'il ne s'est inspiré de la *Chanson de Roland*, cette admirable chanson de geste qui, après avoir été si populaire au Moyen Age, où elle servait de chant de guerre à nos soldats, disparut ensuite pendant des siècles, et ne fut retrouvée — ô miraculeuse destinée des livres ! — que vers 1830, dans un coin poussiéreux de la bibliothèque d'Oxford. Pour ceux de nos lecteurs qui ne connaîtraient pas par hasard cette merveilleuse épopée, le seul poème épique vraiment digne de ce nom que possède la littérature française, nous allons essayer de résumer en quelques lignes, décolorées, hélas ! ses quatre mille vers sonores, naïfs et poétiques, qui sont comme le prologue du drame joué lundi dernier à la Comédie-Française.

Marseille, roi d'Espagne, acculé dans Saragosse par l'armée de Charlemagne, envoie des députés au vainqueur pour demander merci. Sur les conseils de son neveu Roland, le grand empereur charge Ganelon de porter ses conditions au roi. Ganelon irrité de cette mission dangereuse qu'il ne peut refuser, jure de se venger de Roland et s'entend pour cela avec le chef ennemi. Il assure Charlemagne de la soumission de Marseille et l'engage à se retirer avec le gros de l'armée en laissant Roland et l'arrière-garde en observation sur la frontière. Mais à peine l'empereur est-il parti que les infidèles en bandes innombrables fondent

sur Roland et ses preux campés sans méfiance dans les défilés de Roncevaux. Olivier, monté sur une roche, voit le premier venir « la gent sarrazine dont les heaumes reluisent étincelants d'or, et les écus, et les hauberts frangés, et les épieux, et les gonfanons au vent ; tant il y en a qu'il n'en peut savoir la mesure. » Aussitôt il redescend vers la plaine et vient à Roland : « Compagnon, dit-il, les païens ont pour eux le grand nombre ; sonnez donc votre cor, Charlemagne l'entendra et l'armée reviendra sur ses pas. » Mais Roland fort de son courage, de ses douze pairs et de l'invincible Durandal ne veut pas « corner pour des païens... Les Français sont bons, ils frapperont bravement. J'aime mieux mourir, dit-il, que d'encourir la honte ». Et le combat s'engage, « merveilleux et pesant. » Olivier et Roland y frappent de terribles coups, aussi l'archevêque Turpin et les douze pairs. Mais que peut l'héroïsme contre le nombre ! Un à un, Roland voit tomber ses bons compagnons. Bientôt lui-même est couvert de blessures. « Il sent que la mort l'entreprend, qu'elle lui descend de la tête sur le cœur. » Alors il sonne du cor, appelle Charlemagne, offre son gant à Dieu pour ses péchés, pour son orgueil fatal à tant de braves gens, et meurt couché sur Durandal la tête tournée du côté de la gent païenne. Les éléments célèbrent la mort du héros comme celle d'un Dieu. D'un bout à l'autre de la France, tonnerre et vent se font entendre. D'épaisses ténèbres cachent le soleil, et les peuples effrayés pensent que la fin du monde est proche. Ils ne se doutent pas que « c'est la grande douleur pour la mort de Roland. » Cependant Charlemagne, à trente lieues de là, a entendu le cor de son neveu, et malgré Ganelon revient sur ses pas. En voyant le défilé de Roncevaux noir de cadavres, la rage de l'empereur et de ses soldats est immense. Par un miracle renouvelé de la Bible, Dieu prolonge le jour pour permettre aux Français de battre les païens et de les ieter dans l'Èbre. Puis, les honneurs rendus aux morts, Charlemagne rentre à Aix-la-Chapelle. La belle Aude, fiancée de Roland, vient au devant de lui : « Où est, dit-elle, Roland le capitaine, qui jura de me prendre pour fiancée ? » De l'entendre parler ainsi, Charles en a honte et chagrin. Des larmes coulent de ses yeux ; il tire sa barbe blanche. « Sœur, chère amie, dit-il, tu m'interroges sur un homme qui est mort. » Oyant cela, la belle Aude perd la couleur et tombe roide. Elle est morte pour toujours, Dieu ait merci de son âme.

Telle est la *Chanson de Roland*, à laquelle M. de Bornier a emprunté quelques-uns de ses personnages et surtout l'inspiration grandiose

et naïve qui anime cette bataille de géants. Sa pièce continue le poème ; il s'est seulement permis quelques modifications. Ainsi le traître Ganelon, au lieu d'être écartelé comme dans la légende, a survécu à son crime. Sauvé par le moine Rathbert, il s'est enfoui au fond d'un sombre château des bords du Rhin et vit là sous le nom du comte Amaury, dévoré de remords, seul avec son Gérard, un fils que le poète lui suppose. Gérard ignore le vrai nom de son père et ne se doute pas de la torture qu'il lui inflige, quand, avec sa fougue de jeune homme, il maudit devant lui le souvenir de ce Ganelon exécré. La poète a supposé aussi que la belle Aude, au lieu d'être seulement la fiancée de Roland, était sa femme et qu'elle lui avait donné une fille, Berthe, qu'à la mort des parents Charlemagne a adoptée et qu'il aime comme sa propre enfant. Déjà vous voyez quel drame se prépare et que l'amour unira infailliblement ceux que tant de haines et de hontes semblent avoir à jamais séparés.

C'est le thème bien connu et toujours nouveau, qui depuis *Roméo et Juliette* jusqu'à *La Haine*, de M. Sardou, a servi à tant de drames et servira à d'autres encore.

Dernière convention de l'auteur : il a imaginé que Durandal, l'invincible, a été prise par le Sarrazin à qui, dans le poème, le pieux chevalier brise la tête d'un coup de son oliphant. C'est ce Sarrazin qui vient au troisième acte à la Cour de Charlemagne défier pour la quinzième fois les barons français en un combat singulier dont Durandal sera le prix. Déjà quatorze des plus vaillants seigneurs de la cour ont succombé, fauchés par l'invincible épée qui s'est tournée maintenant contre ses anciens compagnons, sans révolte ni résistance, car le fer n'a pas d'entrailles. Aussi personne ne bouge à ce nouveau défi. Les preux ont peur, non du Sarrazin, mais de son arme enchantée. Quoi ! pas un chevalier pour relever le gant de ce maudit. Le vieil empereur en frémit d'indignation, et malgré sa barbe blanche il veut tirer Joyeuse du fourreau et descendre lui-même dans la lice, quand un jeune héros paraît qui se propose comme adversaire à l'infidèle. C'est Gérard, le fils du comte Amaury, déjà connu par ses hauts faits d'armes, déjà cher à l'empereur parce qu'il a arraché la fille de Roland, sa bien-aimée Berthe, à des Saxons qui s'en étaient emparés. Nous n'assistons pas au duel de Gérard et du Sarrazin, mais nous entendons les trompettes des hérauts d'armes annoncer l'ouverture du champ-clos, et nous suivons toutes les péripéties du combat sur le visage de Charlemagne et

sur celui de sa fille qui, du haut d'un balcon, regardent le tournoi engagé dans la cour du palais. L'empereur est ému, mais la jeune fille plus encore. Ce n'est pas seulement l'épée de Roland à reconquérir, c'est son jeune amour qui est en jeu. Aussi de quel œil ardent elle suit la lutte; avec quels battements de cœur, quelles pâleurs, quels tremblements, et enfin quel beau cri de triomphe quand le mécréant tombe, au milieu des vivats et des fanfares.

Gérald rapporte la Durandal encore rouge de son sang, mais fière d'être reconquise et l'offre au vieil empereur qui, en échange, met la petite main tremblante de Berthe dans le gantelet de fer du vaillant soldat : « Je sais que tu aimes ma fille... Je te la donne... Elle est à toi. » Tout à coup, Charlemagne tressaille. Dans le père de Gérald, dans ce vieux comte Amaury qui assiste à l'écart, timidement et presque honteusement, au triomphe de son fils, l'œil du maître vient de reconnaître celui qu'on croit mort depuis trente ans et que personne à la cour n'a reconnu. Ganelon!... Seul devant son empereur et roi, le traître démasqué tombe à genoux, raconte sa vie, ses remords, demande grâce : « Grâce donc au nom de Gérald et de Durandal reconquise, dit Charlemagne. Ganelon est mort; quant au comte Amaury, qu'il aille expier ses péchés en Palestine ! »

Nous arrivons au dernier acte et à ce dénouement magnifique, un des plus grands, des plus originaux qui soient. C'est le jour du mariage de Berthe et de Gérald. Ganelon a obtenu de l'empereur de ne partir qu'après la cérémonie qui doit assurer le bonheur de ce fils qu'il adore. Ce retard est cause de sa perte. Il y a à la cour un prisonnier saxon, nommé Réginhardt dont il a fait tuer le père autrefois. Guidé par son instinct encore plus que par ses souvenirs d'enfant, ce Réginhardt a lui aussi reconnu dans le vieux comte Amaury le traître Ganelon, Ganelon le meurtrier, mais moins pitoyable que l'empereur, il ne veut rien entendre et sera sans pitié pour l'homme de qui son père n'a pu avoir merci. Il ne le tuera pas. Mieux que cela, il va dire son nom bien haut en face de tous. — « Oh ! par pitié, pas devant mon fils !... » supplie le vieux Ganelon, et à force de larmes et de prières, il obtient que Réginhardt le laissera apprendre lui-même la vérité à Gérald. Quelle superbe scène que celle où le misérable, réduit à s'avilir devant son enfant, lui révèle cette infamie dont la souillure va rejaillir sur la gloire du jeune héros et rendre son mariage impossible. Cette confession douloureuse, Ganelon la fait en haletant, la tête courbée d'avance sous la

malédiction filiale. Eh bien, non, Gérard ne maudit pas, ne renie pas son père. Accablé, les yeux fixes, et regardant jusqu'au fond de ce désastre où son amour, son honneur, tout roule et se précipite comme dans un gouffre, le malheureux n'a qu'un cri, à peine une plainte :

Je reste votre fils ; mais laissez-moi pleurer.

Cependant toute la cour est en émoi de l'incroyable nouvelle apportée par le Saxon. Charlemagne, anxieux, réunit ses pairs et les interroge. Que doit-il faire ? D'un côté, le crime de Ganelon, le lâche assassinat de Roland et de ses braves ; de l'autre, l'héroïsme de Gérard, le sauveur et l'amant de Berthe. Dans son âme, le bon empereur, lui, h'hésite pas ; mais il y a là les fils, les descendants de ceux qui sont morts à Roncevaux. Ceux-là sont les vrais jüges. Et tous, les neveux de l'archevêque Turpin, le vieux duc de Bavière, un des rares survivants du combat, l'ancien écuyer de Roland lui-même, tous tendent leurs mains loyales au fils de Ganelon et proclament que les vertus de l'enfant ont effacé les crimes du père. Et Berthe ? Berthe, entraînée dans ce grand mouvement de générosité, vaincue par son amour reconnaissant et profond, ne trouve qu'un mot à dire : « L'autel est prêt, et je suis prête... » Gérard, muet et sombre, les regarde tous, puis, redressant fièrement la tête :

*Eh bien, non ! ce bienfait, cette faveur insigne,
C'est en les refusant que j'en veux être digne...*

Rien ne peut le retenir, ni les instances de tous, ni la force de son amour ; il n'épousera pas la fille de Roland et ira se faire tuer en Palestine, à côté de son père. « Je veux, dit-il,

*Je veux que le malheur soit plus grand que la faute
Afin qu'aux yeux de tous la leçon soit plus haute,
Et le père sera d'autant mieux pardonné
Que le fils, innocent, se sera condamné. »*

« C'est bien, dit Charlemagne, mais nous te donnons Durandal. »
Et Gérard s'éloigne avec le comte Amaury, armé de l'invincible

épée vers laquelle tous les glaives, toutes les oriflammes se tendent, étincelants et flamboyants, dans un grand élan d'enthousiasme et d'adieu. Ce départ de Gérard est une scène large et admirable; d'ailleurs tout ce quatrième acte est superbe d'un bout à l'autre.

Le reproche que l'on pourrait faire au drame de M. de Bornier concerne sa construction. Entre le second et le troisième acte, la cassure est trop nette, trop à pic; c'est en général le danger de cette coupe en quatre actes. Ce défaut que nous signalons est si réel que nous avons pu commencer notre compte rendu à la seconde moitié de la pièce, sans être gêné le moins du monde. Et pourtant toute la première partie qui se passe au bord du Rhin, dans le château du comte Amaury, renferme des scènes bien émouvantes. Les remords du coupable, son effroi en voyant naître et grandir, comme une fatalité pleine de menaces, l'amour de Berthe et de Gérard, tout cela est intéressant, bien conduit, et toujours d'un sentiment élevé. C'est la qualité maîtresse de ce drame : l'élévation. Tout le temps qu'on l'écoute, on se sent dans cette vaste atmosphère de l'inspiration et de la poésie, qui vous met au-dessus de la tête des lieues d'air pur, tout l'espace qu'il faut aux beaux vers et aux grandes situations. Le vers de M. de Bornier est avant tout scénique et clair, solide et bien rimé. Faut-il dire qu'il lui manque parfois l'image, le coloris dans l'expression, et un peu du bruissement de ces belles ailes d'or qui couronnent le casque du bon Gérard? Constatons cependant que souvent l'idée du poète a tant de force et de grandeur qu'elle entraîne et enlève le vers avec elle. Les strophes de Durandal et de Joyeuse si magnifiquement déclamées par M. Mounet-Sully, un Gérard éloquent et irrésistible, sont une preuve de ce que nous disons.

La pièce est généralement bien jouée; M. Maubant est un Charlemagne superbe. Quant au troisième acte, il descend les marches du palais, appuyé sur la fille de Roland, menue et droite, serrée dans sa robe à longs plis, on les dirait détachés tous les deux de quelque vitrail d'église, tellement l'effet est religieux et grand. M^{lle} Sarah Bernhardt compte un beau rôle de plus. M. Laroche dans le personnage du saxon Réginhardt utilise ses côtés rudes, un peu âpres, qui l'aident à porter la chevelure farouche, le casque bas sur le front et les bandelettes de cuir de son costume. En somme voilà pour la Comédie-Française un grand, un vrai succès et qui fait honneur autant au poète qui a conçu cette œuvre vigoureuse et patriotique, qu'au public qui la comprend et qui l'acclame.

L'ÉTRANGÈRE

par ALEXANDRE DUMAS fils

(Théâtre-Français, février 1876)

Un vieux vaudevilliste de nos amis, depuis longtemps retiré de la circulation théâtrale, mais aimant fort à donner des conseils aux jeunes auteurs, ne manquait jamais de dire à ceux qui le consultaient : « Mon cher garçon, votre pièce est charmante ; mais il y manque je ne sais quoi de vif et de sémillant. Il faudrait introduire là un médecin homme d'esprit, ami de la maison... » C'était une marotte. Quel que fût le sujet ou l'époque de la pièce qu'on lui présentait, que l'action se passât sous Louis XV, au Moyen Age ou de nos jours, la phrase revenait toujours la même avec le même personnage de convention.

Si ce vaudevilliste vivait encore, la représentation de *l'Étrangère* l'aurait comblé de joie. Ce docteur Rémonin, qui tient tant de place et fait si peu de besogne dans le drame de M. Dumas, est bien ce type rêvé de médecin homme d'esprit, ami de la maison. C'est lui qui a mis au monde la fille unique de Mauriceau, la petite Catherine aujourd'hui duchesse de Septmonts, et ceci, joint à son grand talent, à sa célébrité, lui donne une certaine autorité conseillante, un droit de parler librement, dont il abuse peut-être, chez les Septmonts et chez les Mauriceau. Nous le connaissons bien, cet intérieur du duc de Septmonts, c'est celui du *Gendre de M. Poirier*, mais avec quelque chose de moins familial, de moins sain. Selon une expression désormais

célèbre de Rémonin, on sent que toutes les consciences, tous les cœurs sont ici plus ou moins attaqués des vibrions. Les vibrions ? Ah ! voilà ! Lisez les articles du docteur, vous verrez que ce sont des végétaux, nés de la corruption partielle des corps, et chargés d'aller corrompre, dissoudre, détruire les parties encore saines du corps qui les a engendrés. Nous pouvons nous rendre compte des ravages déjà produits par ces quasi animalcules.

Poirier ou plutôt Mauriceau, ancien propriétaire des *Trois-Sultanes*, est un marchand de nouveautés retiré du commerce, qui est allé chercher pour sa fille riche à plusieurs millions un mari titré mais taré, cueilli dans le salon interlope de Mrs Clarkson, une baronne d'Ange d'outre-mer, que les femmes qui se respectent ne voient pas. La fille de Mauriceau n'a ni la grandeur d'âme, ni la grâce pudique d'Antoinette de Presles. Avant d'épouser le duc de Septmonts, elle aimait un jeune ingénieur ; puis, une fois mariée, au lieu de prendre au sérieux ses devoirs d'épouse, si arides qu'ils soient, elle continue à ne penser qu'à son Gérard, et dès qu'elle le retrouve, se jette à son cou et s'offre à lui, avec un oubli absolu de toutes les fiertés, de toutes les réserves d'une honnête femme. Quant à M. le duc Maximin de Septmonts, celui-là les vibrions l'ont tellement attaqué, pourri, qu'il semble n'avoir plus que les apparences de la vie. Que la destinée l'effleure en passant, que la moindre détresse le touche seulement du bout du doigt, et il va tomber à terre, se dissoudre en un tout petit tas de boue. Du reste, on peut le juger dès les premières scènes. Il y a un grand raout à l'hôtel Septmonts, une fête de charité organisée par les soins de la petite duchesse, qui a livré au public le jardin et le rez-de-chaussée de l'hôtel, et s'est réfugiée dans son salon avec quelques intimes. C'est au milieu de ce cercle privilégié que Mrs Clarkson a l'impudence de vouloir se faire admettre, offrant de payer vingt-cinq mille francs la tasse de thé que M^{me} de Septmonts daignera lui offrir. On se figure l'indignation de l'assemblée, quand la duchesse montre à ses amis la carte de l'Étrangère et son insolente requête. Tout à coup la voix du petit duc, impertinente et brève : « Et qu'avez-vous répondu, chère amie ? — J'ai répondu à Mrs Clarkson que j'étais prête à la recevoir si elle trouvait dans mon entourage quelqu'un qui se chargeât de me la présenter. »

Parmi tous les hommes qui sont là, il n'en est pas un, depuis l'ancien propriétaire des *Trois-Sultanes* jusqu'à l'auteur de la théorie sur les

vibrions qui ne connaisse l'Étrangère, qui ne soit allé chez elle. Mais lequel parmi eux oserait prendre la responsabilité d'introduire à l'hôtel Septmonts cette aventurière américaine ? Il existe pourtant, ce galant homme ; il est trouvé. Au milieu du silence glacé qui a suivi les paroles de la duchesse, le duc Maximin de Septmonts s'est levé, a promené un lorgnon railleur plein de défis sur toute l'assistance, et d'un accent on ne peut plus tranquille : « Ma foi, messieurs, puisqu'aucun de vous n'a le courage de ses opinions, c'est moi qui vais offrir le bras à Mrs Clarkson dont je m'honore d'être l'ami. » Là-dessus le drôle s'en va chercher l'Étrangère, et ne craint pas de faire entrer chez lui, de présenter à sa femme cette personne excentrique dont il passe pour être l'amant en compagnie d'une quantité d'autres. Mais ce n'est pas tout. Non content d'avoir fait subir à la duchesse ce premier affront, il veut encore qu'elle rende sa visite à Mrs Clarkson. Ici la jeune femme se révolte : « Je n'irai pas, dit-elle indignée, je n'irai pas, je n'irai pas. » Et certes nous comprendrions cette colère, si l'on y sentait la fierté d'une âme outragée. Malheureusement ce n'est pas une jalousie d'épouse, justifiée et digne, qui détermine cette explosion. L'homme que la duchesse a aimé jadis, qu'elle aime encore, Gérard l'ingénieur, va, lui aussi, paraît-il, chez l'Étrangère qui s'est prise d'une belle passion pour lui. La haine de Catherine contre Mrs Clarkson et sa ferme résolution de ne point mettre les pieds chez elle n'ont pas d'autre raison que celle-là. La preuve, c'est qu'après une entrevue avec son Gérard, lorsqu'elle a acquis la certitude que ce jeune Grandisson n'a pas le moindre sentiment pour sa rivale, qu'il l'a connue par hasard à Venise et ne tient pas du tout à continuer ses relations avec elle, aussitôt M^{me} de Septmonts, revenant sur sa décision irrévocable, déclare à son mari qu'elle est prête à rendre la visite de Mrs Clarkson.

Décidément cette petite duchesse est fortement atteinte par les vibrions, elle aussi. Mais ne nous plaignons pas ; si cette visite à la femme qu'elle croit être la maîtresse de son mari choque toutes les convenances, elle va du moins nous apprendre qui est cette mystérieuse étrangère ; car celle-ci se trouvant avec M^{me} de Septmonts, dans une de ces conversations de femme où l'on se dit tout, déroule l'histoire de sa vie, histoire longue, ténébreuse, compliquée comme un roman-feuilleton qui pourrait s'intituler « la Vierge du mal ». Mrs Clarkson est née en Amérique, du temps que l'esclavage y florissait encore. Quoiqu'elle soit blanche comme un lis, elle est quarteronne, fille d'une

négresse et d'un blanc peu superstitieux qui fit vendre au marché l'enfant avec la mère. — « Venge-nous, venge-nous ! » criait la pauvre négresse à sa fille qu'un nouveau maître emportait, et depuis ce jour la jeune esclave n'a eu qu'un but dans la vie, rendre à ces méchants blancs toutes les humiliations que sa race avait subies. Comme arme, elle s'est servie de sa beauté. Des hommes se sont brûlés à la flamme sombre de ses yeux, des frères qui s'adoraient se sont entre-tués pour un regard d'elle ; partout où elle a passé, et il lui a fallu peu de place, car elle est mince et fulgurante, l'Étrangère, partout où elle a passé elle a laissé des traces ineffaçables, et comme marque de son pas léger, la honte, la ruine, le déshonneur. Pour être plus libre de ses actions, pour trouver à l'occasion un défenseur, une sauvegarde, elle s'est mariée à un mineur australien du nom de Clarkson, un de ces demi-sauvages, que Breat Harte a si bien dépeints ; mais Clarkson n'est pas un mari gênant. Toujours occupé de ses extractions d'or, de diamants ou de fer, terré dans ses mines, il vit à un bout du monde pendant que sa femme est à l'autre bout, et la vierge du mal peut continuer son œuvre de destruction, sourde aux gémissements et aux prières, se parant des larmes qu'elle fait verser comme d'un complément à ses toilettes étranges.

Un homme cependant s'est rencontré sur sa route qui lui a fait perdre un moment son ardeur à la vengeance, son impassibilité de fléau. Cet homme c'est Gérard. Pour celui-là le cœur de la Vierge fatale a parlé ; mais hélas ! on ne lui a pas répondu. Gérard aime la duchesse, ne veut, ne saurait aimer qu'elle. C'est ainsi ? Eh bien, ce jeune homme mourra. Avec un cynisme effroyablement tranquille, la quarteronne dit un jour au duc de Septmonts qui ne la quitte pas : « Mon cher, vous avez bien tort de me faire la cour. D'abord je vous préviens que mon mari vient d'arriver et que c'est un mari fort peu endurant. Je dois vous avertir en outre qu'au lieu de braconner sur les terres d'autrui vous agiriez sagement en faisant le garde champêtre chez vous. Je soupçonne un certain M. Gérard que votre femme vous a présenté comme un ami de sa jeunesse de vouloir vous jouer quelque vilain tour. » Comment dans ce fourmillement de vibrions qu'on appelle Maximin de Septmonts, y a-t-il encore place pour un peu de fierté et d'honneur, nous n'essaierons pas de vous l'expliquer. Contentons-nous de constater qu'émoustillé par ce qu'il vient d'apprendre et aussi par une lettre de Catherine à Gérard, un poulet naïf, plus maladroit que

coupable, qui est venu se jeter étourdiment dans la poche du mari, le duc de Septmonts revient vers sa femme légitime et essaie de ramener ce cœur dont il a fait fi jusqu'alors. Mais l'accueil qu'il reçoit de la duchesse, bien que mérité, n'est pas engageant. Ah ! belle et charmante Antoinette de Presles, où êtes-vous ? Comme on regrette votre pardon triomphant et généreux devant les extravagances de Catherine de Septmonts ! Elle éclate en imprécations et en reproches, jette à la face du duc l'infamie de son mariage, ce hideux marchandage qui s'est tripoté chez Mrs Clarkson, non sans laisser quelques pièces d'or sur les tapis de la dame ; et s'animant à sa propre colère, elle va jusqu'à traiter son mari de voleur, parce qu'il lui a soustrait la lettre qu'elle écrivait à Gérard.

Devant une pareille folie, le duc n'a qu'un parti à prendre, chercher querelle à ce beau ténébreux, ce qui n'est pas difficile, car ces deux hommes s'exècrent et leurs regards se croisent avec des éclairs d'épée. Ceci, comme vous pensez, n'est pas un duel pour rire ; il faut qu'un des deux reste sur le carreau. Pour donner plus de sérieux et de promptitude à l'affaire, le duc a pris comme témoin le terrible Clarkson, le mineur Australien, qu'il soupçonne peu scrupuleux, habitué à jouer du revolver et du couteau, et à mettre en pratique les raisons du plus fort. Mais il s'est trompé. Il paraît que la sauvagerie, quand on s'avise d'étaler devant elle les infamies tortueuses, les compromis déshonorants de la civilisation, revient au droit naturel et aux idées de justice. En écoutant le récit que le duc lui fait de son mariage, sans rien dissimuler des petites et grosses gredineries qu'il a dû commettre pour en arriver là, Clarkson s'indigne et l'interrompt subitement : « Savez-vous, monsieur le duc, que vous êtes un fameux coquin. » La stupeur écarquille les yeux de Septmonts et fait tomber son impertinent monocle. « C'est à moi que vous parlez, monsieur Clarkson ? — A qui voulez-vous que je parle, puisque nous sommes seuls. » Commencé de la sorte, l'entretien ne peut pas durer longtemps et se termine par un duel à l'américaine dans les jardins de l'hôtel. Naturellement le duc est tué raide, à la satisfaction générale ; peut-être même cette satisfaction éclate-t-elle un peu trop. Ainsi, quand on demande au docteur Rémonin s'il veut bien venir constater la mort, le « avec plaisir » de ce médecin, ami de la maison, donne froid dans le dos, quand on pense que l'autre est étendu, là-bas, au pied d'un massif, la poitrine ouverte, après s'être bravement battu.

Du reste, cette mort arrange les affaires de tout le monde; Gérard et Catherine pourront se marier; Mauriceau n'a plus à craindre pour sa fille le scandale d'une séparation. L'Étrangère seule pourrait se plaindre des destinées contraires mais elle se sait vouée à la fatalité et accepte ce dénouement comme un accident de sa vie aventureuse.

Avec tout le respect, tous les égards dus au grand nom qui a signé ce drame, nous sera-t-il permis de dire que l'Étrangère ne nous a pas causé le plaisir auquel nous nous attendions? A qui s'intéresser, dans cette pièce à thèse qui se joue à l'avant-scène, face au public, sans que les acteurs éprouvent le besoin de se tourner une fois l'un vers l'autre? Ni Mauriceau ni sa fille ne sont complètement sympathiques; Mrs Clarkson est trop bizarre, trop monstrueuse pour nous captiver. Gérard lui-même est impeccable: il fait sourire. Le seul personnage qu'on aime, c'est Clarkson, le justicier.

Quelques belles scènes éclatent çà et là sur la monotonie de l'action; le style a toujours ces qualités de clarté savante, qui distinguent le dialogue de M. Dumas. Mais cette familiarité, cette « franchise d'allures » qu'il est de bon goût d'employer maintenant au théâtre s'exagèrent parfois dans le dialogue jusqu'aux expressions ressassées, jusqu'au « cliché », ce fléau de la conversation — toléré dans le monde mais banni de tout encrier qui se respecte.

Quant aux interprètes, il me semble que si M^{lle} Sarah Bernhardt avait joué la duchesse de Septmonts elle y aurait eu plus d'effet que M^{lle} Croizette et aurait sauvé les côtés un peu osés du rôle à force de poésie. Au contraire, M^{lle} Sarah Bernhardt use son charme et sa puissance poétique sur le personnage de Mrs Clarkson auquel elle a donné plastiquement une physionomie inoubliable, mais qu'elle fatalise et « mélodramatise » encore. M^{lle} Croizette y aurait-elle été plus heureuse? Je crois que pour caracoler sur ce type de haute fantaisie son talent fantasque, sa voix, son jeu, l'auraient bien servie; mieux en tout cas que dans le rôle de la duchesse.

Il faut tenir compte à M. Mounet-Sully de son jeu concentré, lui qui est tout lyrisme; mais ce drôle de Gérard est bien peu fait pour lui. Stupéfait, les yeux fixes, le regard ailleurs, il semble se dire: « Singulière idée que j'ai eue d'accepter un pareil personnage! » Coquelin, lui, est hors de pair. A force de bravoure et d'insolence il parvient à sauver

de l'odieux le duc de Septmonts qui comptera parmi ses plus brillantes créations.

Thiron est charmant en Mauriceau. Febvre superbe en Clarkson. Il ne faut pas oublier M^{me} Madeleine Brohan, spirituellement belle dans le rôle de M^{me} de Rumières et le pauvre M. Got qui prête au savant Rémonin un air entendu, réfléchi, profond, pénétrant, le tout bien en pure perte, car il est là seulement pour faire son cours sur les vibrions et, le soir de la première, dire au public le nom de l'auteur.

LE LUTHIER DE CRÉMONE

par FRANÇOIS COPPÉE

LA CIGALE CHEZ LES FOURMIS

par ERNEST LEGOUVÉ et EUGÈNE LABICHE

(Théâtre-Français, mai 1876)

Nous sommes à Crémone, en l'an qu'il vous plaira du XVIII^e siècle, le jour d'un grand concours instrumental ouvert à tous les luthiers de la ville. Le violon le mieux construit, le plus parfait de cordes et de sons méritera à son auteur une magnifique chaîne d'or et un autre bijou mille fois plus précieux et rare, car le vieux maître luthier, Taddeo Ferrari, dans un élan d'enthousiasme, a promis au vainqueur la main de sa fille Giannina. A l'occasion de ce tournoi musical toute la ville est en fête. On s'agite, on se prépare.

*A chaque carrefour s'accorde un violon.
Dans tous les pignons noirs, dans toutes les tourelles
On entend doucement gémir les chanterelles ;
Et Crémone où grandit un confus crescendo
Semble un orchestre avant le lever du rideau.*

Vous voyez que M. Coppée lui-même se met à l'unisson de cet entrain mélodique, et qu'il prélude brillamment à son succès de tout à l'heure.

Mais où l'émoi est grand surtout, c'est dans la boutique de Ferrari. Giannina, quoiqu'elle sache bien que son vieux père ne la mariera jamais contre son gré, est agitée d'une certaine inquiétude; elle aime de tout son cœur Sandro, un élève de la maison, bon ouvrier, luthier habile et qui a mis à assembler les pièces de son violon un soin d'artiste et une ardeur d'amoureux. Il veut vaincre pour obtenir sans conteste la main de la Giannina. Mais il y a tant de luthiers à Crémone, de si fins et de si savants ! Et sans aller bien loin, Sandro a dans l'atelier même de son maître un concurrent, un rival, son camarade Filippo. Quoi ? Filippo le bossu, cet avorton, cette loque humaine que Taddeo a ramassée un jour dans la rue par charité, Filippo qui ne saurait faire un pas dehors sans avoir une meute de gamins après ses talons. Eh ! bien, oui, ce pauvre diable a fait un violon lui aussi, un violon incomparable dans lequel il a mis comme Sandro tout son art, toute sa passion, mais une passion autrement vivace, autrement profonde, puisqu'elle n'a jamais osé se révéler. Filippo aime la Giannina, il n'a pensé qu'à elle en fabriquant son violon ; et ses plaintes, ses espérances, ses rêves, ses désespoirs, dispersés dans l'instrument sonore vibrent si bien sur les cordes quand l'artiste les fait parler, que c'est là un instrument merveilleux, gazouillant et roucoulant la passion et la poésie. Sandro a entendu un soir toute cette féerie, et voici comment il en parle à Giannina :

. J'étais à ma fenêtre,
Et je pensais à vous devant le ciel d'été.
Dans le jardin, parmi la fraîche obscurité,
Un rossignol chantait, et ses notes perlées
Montaient éperdument aux voûtes étoilées.
Tout à coup j'entendis dans l'ombre un autre chant,
Aussi divin, aussi sublime, aussi touchant
Que celui de l'oiseau. Je me penche et regarde,
Et je vois le bossu tout seul dans sa mansarde,
Assis à son pupitre et l'archet à la main.
Son violon, avec un accent presque humain,
Exprimant un amour où la douleur se mêle,
Égalait en douceur celui de Philomèle.
Le plaintif instrument, l'oiseau sentimental
Alternaient dans la nuit leurs trilles de cristal.

*Et moi-même, écoutant l'harmonieuse lutte,
Je ne distinguais plus, au bout d'une minute,
Lequel de ces deux chants, prenant ainsi leur vol,
Venant du violon ou bien du rossignol.*

La jeune fille, très inquiète pour son amoureux, veut se convaincre elle-même de la beauté de cet instrument. Restée seule avec le bossu, elle lui parle de son œuvre d'une façon curieuse et tendre, qui met dans les yeux du pauvre des larmes de reconnaissance. A la fin, elle le prie de jouer devant elle. Le malheureux en pâlit de joie. Jouer devant elle ! C'est ce qu'il a toujours rêvé ! « Allons, mon violon ; allons, mon âme, chante, et chante si bien que mon triste corps soit oublié. » Et dans le grand atelier, haut et sonore, aux vitres de couleur, aux murs lambrissés comme ceux d'un chœur d'église, Filippo attaque la sonate en sol de Corelli. Dès qu'il a posé son archet sur les cordes, une note jaillit, profonde, amoureuse, plaintive, mais très pure, et un chant admirable, commence, qui monte, monte, remplit tout l'atelier d'une houle d'harmonie, veloutée et lente, terminée par un long soupir en écho qui court dans les instruments accrochés à la muraille, basses, violons, violoncelles, comme un frémissement d'admiration. « Eh bien ? » demande le bossu à Giannina. Elle ne répond pas ; elle pleure. Pendant une minute, Filippo reste extasié. Il croit que son archet a fait jaillir ces belles larmes, et qu'en le regardant à travers cette admiration troublante, Giannina le trouvera moins laid, presque beau. Hélas ! Un aveu naïf et cruel vient le détromper : Elle pleure parce qu'elle pense à Sandro, qui n'aura pas le prix, qui ne pourra peut-être pas l'épouser ; et avec la férocité candide, l'égoïsme impitoyable de l'amour, elle raconte au pauvre infirme les projets que Sandro et elles ont formés depuis longtemps.

Le désespoir de Filippo est immense. Sa dernière étoile, celle avec laquelle il marchait, qui d'en haut éclairait sa route, s'est subitement éteinte. Tout est noir... A quoi bon concourir, maintenant ? Pourquoi gagner la chaîne d'or ? Lui, si résigné, si doux, il a un instant de colère, il veut briser son violon, disperser au vent toutes ces résonances amoureuses qui n'ont servi qu'à évoquer l'image d'un rival. Une idée subite l'arrête. S'il faisait... Oh ! Dieu, le pauvre garçon, comme ce petit brin de femme lui a pris le cœur... S'il faisait gagner la chaîne d'or à Sandro pour que Giannina soit heureuse ! Le violon de son

camarade est là... Personne dans l'atelier... S'il changeait les instruments de boîte. Sandro n'est pas assez artiste pour s'apercevoir de la substitution; il jouerait, il aurait le prix, et au milieu de sa douleur le bossu aurait du moins la joie de voir la Giannina sourire. A peine cette pensée lui est-elle venue, que Filippo l'exécute. Mais avec quels déchirements, au prix de quelles souffrances! Son violon, son cher violon, il le caresse, il le regarde; il lui parle comme à un enfant.

*Je n'aurais cru jamais, — ô faibles cœurs humains,
Qu'on pût tenir autant au travail de ses mains;
Et que l'âme de feu d'un artiste eût en elle,
Ce foyer de tendresse, émue et paternelle.
Je t'aimais bien, ô cher ouvrage que je fis!
Adieu donc pour toujours, mon chef-d'œuvre, mon fils!*

C'est fait, le sacrifice est consommé. Seulement, Filippo, se méfiant de lui-même, ne veut pas aller au concours, il craint trop de se trahir. Il confie son violon à son camarade Sandro, qui présentera ensemble le sien et celui-ci. Puis il attend, abîmé, perdu dans un triste songe, pleurant en même temps son amour et sa gloire, pendant que là-bas son œuvre est sans doute couronnée au profit d'un concurrent... Tout à coup la porte s'ouvre. Sandro paraît, pâli, épouvanté. Il tombe aux genoux du bossu : — Grâce, pardonne-moi. Je suis un misérable! J'ai cédé à une tentation horrible. Sachant que tu allais avoir le prix, j'ai changé nos violons de boîte... Malheureux! Oh! oui, bien malheureux, car à peine le crime commis, j'ai eu honte et horreur de moi-même. Je n'ai pas osé proclamer mon infamie devant Giannina. Mais vas-y toi, Filippo, va vite dire aux juges ce qui s'est passé et réclamer le prix qui t'est dû. — C'est inutile, répond Filippo tristement, cette substitution que tu viens de faire, moi aussi je l'avais déjà faite; et c'est toi qui as anéanti tout ce que j'avais préparé pour ton bonheur et celui de Giannina.» A ce moment, tandis que Sandro reste stupide devant ce divin hasard de justice, des fanfares, des hurrahs se font entendre, et le vieux Ferrari paraît, suivi des juges, des maîtres luthiers, des massiers de la ville portant sur des coussins la magnifique chaîne d'or qui n'est que la moitié du prix, car la belle Giannina se tient debout à côté de son père, émue et toute tremblante. «Filippo, mon enfant, mon élève, dit le vieux luthier, tu es vainqueur du concours

à l'unanimité, sans opposition ni conteste, voilà la chaîne d'or que t'offre la ville de Crémone... Quant à moi, je te donne ma fille... Tu es mon associé et mon gendre. Embrasse-moi. — 'Tout à l'heure», dit Filippo. Il s'approche doucement de Giannina, lui passe au cou la chaîne d'or, en la priant de l'accepter comme un cadeau de noce pour le jour où elle épousera Sandro. — Mais ce n'est pas Sandro... C'est toi qu'elle épouse...

FILIPPO

*... Non mon bon maître, non.
Je veux aller porter au loin votre renom,
Et dès demain je pars pour mon tour d'Italie,
Voyez-vous, j'avais fait un rêve, une folie!...
Et ce qui pouvait être enfin n'a pas été.
Oui, je pars, trop heureux si je suis regretté
Et suivi du regard comme les hirondelles.
Je ne demande pas de souvenirs fidèles,
Seulement un regret, c'est plus que je ne vaux.*

(Attirant vers lui Sandro et Giannina).

*Et lorsque l'atelier reprendra ses travaux
Et qu'à notre établi près de ta bien-aimée,
Compagnon, tu feras ta tâche accoutumée,
Si quelque corde, ainsi qu'il arrive parfois,
Avec un son plaintif se brise entre tes doigts,
Songez tous deux, songez qu'en cet adieu suprême
Je sens mon pauvre cœur qui se brise de même!...*

Tel est le thème ingénieux de M. François Coppée a développé dans le *Luthier de Crémone* et qui lui a valu un succès aussi grand et aussi mérité que celui du *Passant*. Jamais le poète ne fut mieux inspiré, jamais son vers délicat et ferme, si savant sous son apparente simplicité, ne sonna plus mélodieusement à nos oreilles. Quelle sûreté de main! quelle délicatesse de toucher! Décidément tous les maîtres luthiers ne sont pas à Crémone, et l'instrument poétique dont se sert M. Coppée est une merveille de finesse et de précision. A côté du virtuose le poète

dramatique se sent aussi en maint endroit; espérons que les directeurs de théâtre nous fourniront bientôt une occasion plus complète de le juger, de l'applaudir, et qu'après le succès de mardi dernier les deux grands drames historiques que François Coppée garde depuis trois ans, le *Psautier* et *Duguesclin*, pourront enfin arriver jusqu'à la rampe. Le *Luthier de Crémone* est fort bien joué par M^{lle} Baretta, MM. Thiron et Laroche. Quant à Coquelin, il nous a révélé dans le rôle de Filippo un nouveau côté de son talent si joyeux, si en dehors d'ordinaire, et s'est montré vraiment admirable de passion contenue, de sensibilité. A voir tous les yeux se mouiller au récit qu'il nous faisait de ses souffrances, le bon Mascarille pouvait se dire avec fierté comme Filippo :

Ainsi je fais pleurer, moi qui faisais tant rire!

C'est le rêve de tous les acteurs comiques; ils ne sont pas nombreux ceux qui ont pu le réaliser.

*
* *

Tomber de la mélodieuse Crémone, du beau ciel latin traversé de soupirs, de violettes et de parfums d'orangers dans le salon râpé des Charmeroy, la transition est un peu brusque; et ce sont bien là des surprises des spectacles coupés qui ne mettent que l'intervalle d'un entr'acte entre deux pièces d'un genre et d'un milieu aussi absolument opposés que le *Luthier de Crémone* et la *Cigale chez les Fourmis*. Le milieu des Charmeroy est tout ce qu'on peut imaginer de bourgeois, de mesquin, de laid, de ridicule. Les pauvres gens ne s'en doutent guère, et la façon dont ils l'apprennent est assez originale.

Sur le point de marier leur fille Henriette avec un jeune et sémillant vicomte, ils reçoivent de la dame amie qui s'est chargée de faire le mariage, une lettre conçue à peu près en ces termes : « Réfléchissez bien, mon cher vicomte, avant de vous décider. Les Charmeroy sont d'honnêtes gens, mais c'est tout ce qu'on peut en dire. Le père est un richard parvenu, cervelle étroite, plein de manies. La mère est avare au delà de la raison. Une vraie race de fourmis, tatillonne et parcimonieuse. Prenez toutes vos précautions avant d'entrer dans la fourmilière. » Il faut voir la stupeur de ces bons bourgeois écarquillant de

gros yeux à la lecture de cette lettre qui s'est évidemment trompée d'enveloppe. « Ah ! c'est ainsi qu'on nous traite. On nous accuse d'être des fourmis, d'entasser, de thésauriser. Eh ! bien, il faut prouver au contraire que nous ne tenons pas à l'argent, que nous savons le dépenser aussi bien que d'autres... » La scène est fort amusante et l'on a beaucoup ri de la naïveté du père Charmeroy qui croit de bonne foi dépenser tous les ans ses deux cent mille francs de revenus, parce qu'il ne les garde pas dans sa caisse et les emploie tout de suite en actions du chemin de fer ou en rentes sur l'État.

Du reste, ces braves gens ne sont pas longs à s'apercevoir qu'il est très difficile de dépenser de l'argent, quand on n'en a pas l'habitude. Heureusement que le hasard d'un billet de commerce amène chez eux un jeune viveur désespéré, « à la côte », lequel s'entend d'une façon supérieure à faire danser les écus, à preuve qu'il est venu à bout en quelques années d'un patrimoine de deux millions ; et c'est ce jeune homme qui leur donne, séance tenante, une leçon de prodigalité.

La conférence est peut-être un peu longue, mais comme Delaunay s'en est chargé, qu'il la débite avec un art exquis et son éternelle jeunesse, on a écouté jusqu'au bout, non sans plaisir, ce singulier cours de coiffure, de littérature et d'ameublement. Il va sans dire qu'à la fin de sa conférence le jeune professeur épouse M^{lle} Charmeroy, subjuguée par tant d'esprit et une telle universalité de connaissances. A côté de Delaunay, le comédien Barré est délicieux de bonhomie bourgeoise dans le personnage de Charmeroy. M^{lle} Tholer n'a qu'un bout de rôle et s'en acquitte assez bien ; mais pourquoi s'exerce-t-elle à copier les sourires et les mines de M^{lle} Croizette ?

DEIDAMIA

par THÉODORE DE BANVILLE

(Théâtre de l'Odéon, novembre 1876)

La scène est à Scyros, devant le palais du roi Lycomède. La déesse Thétis, alarmée par l'oracle et voulant soustraire son fils au sort glorieux et funeste qui l'attend sous les murs de Troie, a transporté son Achille dans cette île odorante et verte. Mais non contente des abris qui s'y trouvent, grottes profondes, massifs de lauriers roses, elle veut cacher le jeune héros parmi les péplums blancs des filles de Lycomède, sous des vêtements de femme qu'elle lui fait revêtir. Achille proteste, se défend.

*... Quoi donc! moi dont les premiers jeux
Furent de terrasser dans les antres neigeux,
Des louves, et qui fus instruit par le Centaure
A faire voir mes bras tout sanglants à l'Aurore!
Moi qui perçais les ours de mes flèches d'airain!
Moi qui, sous le grand ciel redoutable et serein,
Dans mes deux mains d'enfant encore toutes petites,
Emportais, pour jouer, les maisons des Lapithes,
Et qui, pour rafraîchir mes yeux jamais lassés,
Baignais mon large front dans les fleuves glacés,
Je me résoudrais, moi que le carnage affame,
A porter lâchement des parures de femme!*

Mais la vue de la belle Déidamia sortant du palais de son père, entourée de ses sœurs, amollit le cœur farouche d'Achille. Que lui importent désormais Hélène et Troie et le triomphe qu'il payera de sa vie ! Qu'on l'habille en femme, qu'on lui donne une quenouille, pourvu qu'il garde devant les yeux cette belle princesse d'Éros, complice de Thétis, a placée sur son chemin glorieux et court. De son côté, Déidamia se sent troublée par la présence de la jeune Iphis, cette nouvelle amie qu'on lui amène et qui paraît dédaigner les danses, les jeux et les tranquilles travaux. Sans que les deux enfants s'en rendent compte,

Le même trait de flamme a brûlé leurs deux âmes.

A peine sont-ils cinq minutes seuls ensemble, qu'Achille a déjà dévoilé le secret de son amour et de son déguisement. C'est fini ! Ils s'aiment, ils s'épouseront, et Thétis, rayonnante, peut retourner sous les ondes avec ses Néréides, laissant à Déidamia le soin de défendre et de conserver son époux. Puis, des jours, des mois se passent. Achille continue de vivre à Scyros, ayant oublié Troie et les Danaïens devant les grâces de Déidamia et les sourires naissants de Néoptolème. Mais la destinée doit s'accomplir. Ulysse accompagné de Diomède, après avoir parcouru en vain toutes les îles de la mer Egée à la recherche du héros désigné par l'oracle, Ulysse arrive à Scyros, armé de subtilités et de ruses, heureuse fiction du mensonge enveloppant de ses fines mailles les forces viriles et la bravoure intrépide. Sous le péplum d'Iphis, qu'on l'a forcé à reprendre, Achille se contient à grand'peine devant les railleries du roi d'Ithaque ; il songe à son amour, à l'enfant qui en est le gage ; puis, Déidamia est là toujours à son côté pour lui faire éviter les pièges tendus sous ses pas ; et certes elle triompherait aisément du subtil Ulysse, car la femme la plus naïve trouve pour défendre son amour des détours qu'aucun roi d'Ithaque ni d'ailleurs n'imagina jamais, si elle n'avait en même temps à combattre l'orgueil de son époux, ces révoltes qui font voler autour du front du héros ses cheveux ceints de bandelettes et frémir ses bras nus sur les broderies de sa tunique longue.

Vingt fois Achille se trahit, et chaque fois Déidamia répare ses maladresses ; mais au moment où elle le croit sauvé, au moment où les rois vont s'embarquer, désespérant, disent-ils, de retrouver celui qu'ils cherchent, une rauque sonnerie de trompettes retentit dans

les rochers de la rive. « Les pirates ! Aux armes ! s'écrie Ulysse... Vous, les femmes, cachez-vous ! nous, les hommes, allons combattre ! — Allons ! répond la fausse Iphis, et cette fois rien ne peut l'arrêter, car il s'agit de défendre sa chère femme et son enfant. — Je suis Achille ! crie le jeune guerrier coiffant le casque et brandissant le glaive. — Eh bien, puisque tu es Achille, viens à Troie avec nous », dit Ulysse triomphant, pendant que Déidamia, vaincue, verse des pleurs en voyant la destinée de son Achille s'accomplir malgré tout. Mais quels beaux accents le poète a mis dans la bouche du héros en réponse à ces larmes de femme qui sècheront vite sous le souffle ardent et pur des vers inspirés !

*... Ne pleure pas, ma Déidamia,
Car il ne peut mourir l'amour qui nous lia,
Et tu vas avec toi garder plus que moi-même,
Puisque tes yeux verront le doux Neoptolème.
Cependant que j'égare au loin mes pas errants,
Conserve en toi mon souffle et ma pensée, prends
Mon âme à ce moment suprême où je t'embrasse...*

*Ma mère dont l'encens blanchit les purs autels
Me l'a dit, seul parmi tous les hommes mortels
Qui servent de jouet aux Parques obstinées,
J'ai le droit de choisir entre deux destinées.
Oui, si je vais à Troie, où le deuil effrayant
S'apprête, je mourrai tout jeune mais ayant
Fait de nombreux travaux.
Je mourrai comme il sied à des rois que nous sommes,
Faisant voler mon nom sur les bouches des hommes
Et n'ayant plus en moi rien à purifier ;
Car cette Hélène à qui je veux sacrifier
La vie avec raison tant chérie et vantée,
Ce sont les dieux et c'est la patrie insultée.
Et quand tu passeras, la fierté sur le front
Et l'orgueil dans les yeux, les laboureurs diront,
En promenant le soc dans la terre fertile :
« Voilà celle qui fut la compagne d'Achille ! »*

DÉIDAMIA

*Vois, ami, je t'écoute, et ma lèvre sourit,
Car ton souffle est entré vivant dans mon esprit.
Va combattre et mourir! Cette route est la tienne.
Les fils des dieux n'ont plus rien qui leur appartienne,
Et, prêts à succomber dans leur jeune saison,
Ils n'ont pas de famille et n'ont pas de maison.
Prenant leurs jours, ainsi qu'une amante jalouse,
La Patrie au divin sourire est leur épouse.
La gloire est le seul bien de quiconque est né roi,
Car celui-là se doit à tous, et c'est pourquoi,
Afin qu'à son aspect la vertu se devine,
La lame de l'épée, en sa forme divine,
Est pareille à la feuille austère du laurier.
Suis les chefs, ma chère âme! au combat meurtrier,
Et c'est assez pour moi, puisque tu m'as nommée
Ta Déidamia chérie et bien-aimée,
D'avoir pu te donner, hélas! pendant un jour,
Ce cœur qui restera brûlé de ton amour ;
Car Déidamia, ta compagne, fût-elle
Oubliée, a marché dans la route immortelle!*

Telle est la pièce de M. Théodore de Banville, jouée à l'Odéon la semaine dernière. Elle contient deux actes d'un art parfait, d'une grâce exquise et un troisième acte d'une incomparable grandeur poétique. Les adieux d'Achille et de Déidamia resteront comme un des plus beaux morceaux de la poésie lyrique au théâtre; c'est l'élan, le souffle de *Psyché*, la *Psyché* de Corneille, mais avec un sentiment encore plus élevé, l'idée de sacrifice et de renoncement. On avait applaudi la première partie de l'ouvrage de M. de Banville, admiré ces jolis vers, ces scènes ingénieuses; on reconnaissait l'esprit, l'élégance de l'auteur du *Beau Léandre*, de *Diane au bois*; mais tout à coup à cette émotion artistique succède une émotion plus grande: il semble que la toile de fond s'est déchirée en deux, laissant la scène s'ouvrir comme au théâtre d'Agrigente, sur le plein air, le plein ciel des horizons de mer bleue, des ondulations de rivages dorés. L'air libre et vibrant de l'inspiration envahit soudainement la salle. On le sent passer sur

le front des spectateurs qu'il rafraîchit, sur les lumières qu'il avive, sur tous les yeux éblouis par sa venue subite et triomphante. Cela, c'est la poésie, la vraie, accessible à ceux même qui ne la comprennent qu'à demi. On a pu s'en rendre compte l'autre soir, aux applaudissements enthousiastes et unanimes qui ont accueilli le nom de Théodore de Banville, proclamé après ces admirables vers.

L'administration de l'Odéon a fait tous ses efforts pour donner à ce beau poème dramatique un cadre digne de lui. Décors, costumes, musique de scène, tout est soigné, artistique. Quant à l'interprétation, sans être parfaite, elle est généralement intelligente. M^{lle} Rousseil, sous les boucles blondes d'Achille, est un éphèbe bien portant et vigoureux. Elle sait dire les vers et tenir la scène avec dignité, mais ses fins de couplet sont monotones et ses effets de force un peu déplacés dans la bouche du jeune héros. Achille est un demi-dieu, il a des ailes cachées ; sa force est surtout là, bien plus que dans ses muscles et dans son gosier. La voix de M^{lle} Volsy qui jouait Déidamia est d'un timbre un peu sourd, rendant bien l'émotion, mais non les accents de cristal pur que le poète a trouvés pour la fille de Lycomède. M^{lle} Gravier récite fort noblement les tirades de Thétis. Les rôles d'hommes, Ulysse, Diomède, le roi de Scyros, ne méritent pas les mêmes éloges pour la façon dont ils sont interprétés. C'est une difficulté que ce costume antique qui s'ajuste mal aux épaules modernes ; les demi-dieux et les héros, comme les grands hommes et les artistes célèbres, n'ont pas chance de réussir sur les planches. Le prestige disparaît trop, le visage efface l'auréole.

L'AMI FRITZ

par ERCKMANN-CHATRIAN

(Théâtre-Français, décembre 1876)

De tous les romans d'Erckmann-Chatrian, si intéressants, si particulièrement colorés, *L'Ami Fritz* m'a toujours paru le plus touchant, et il reste dans mon esprit comme la marque de ces merveilleux conteurs qui ont su réunir le pittoresque et la naïveté et donner à toute leur œuvre un charme local inimitable.

MM. Erckmann-Chatrian ont écrit certes des récits plus populaires, plus dramatiques, forçant davantage l'émotion, mais dans celui-ci ils ont fait véritablement œuvre de poètes. La fable par elle-même n'est presque rien : l'Ami Fritz est un Alsacien bon enfant, héritier de parents aisés qui ne lui ont rien laissé faire, un sybarite de la vie bourgeoise, amoureux de bien-être, de bonne chère, et dont la panse toujours pleine et tendue fait sauter les boutons d'argent de son vaste gilet dans un épanouissement égoïste de joies gourmandes et pacifiques. Résolu à rester garçon toute sa vie, Fritz Kobus reçoit un jour dans le cœur et malgré l'épaisseur de ses gilets ouatés une impression funeste et délicieuse qui transforme tous ses projets. C'est la merveille du livre que cet amour naïf et jeune, éclos en pleine nature printanière, et qui fait penser, parmi les détails gourmands du récit, à des fleurs jetées sur une table servie.

L'ami Fritz est troublé de ce parfum nouveau dans le festin perpétuel de son existence, troublé jusqu'à perdre l'appétit et ce plaisir de célibataire qu'il prenait à ranger, à étiqueter lui-même les bouteilles poussiéreuses de son cellier. En vain il veut raisonner ce qu'il éprouve, argumenter avec lui-même, il est vaincu par l'amour et tombe en pleurant dans les bras de cette petite Suzel sans laquelle il ne peut plus vivre. Avec cette idylle bourgeoise, les auteurs vous tiennent en haleine pendant plus de trois cents pages. La magie de leurs descriptions rend visibles et palpables toutes les choses dont ils parlent, nous transporte au milieu de cette vie plantureuse du vieux garçon alsacien, noce de Gamache continuelle, et nous en fait savourer le charme épicurien. Voici la cave de l'ami Kobus où les bouteilles vénérables coiffées de cires vermeilles s'alignent dans un ordre parfait; puis la belle salle à manger riante et claire, illuminée par sa nappe à ramages, son argenterie et ses cristaux étincelants. De la grande soupière colorée, rebondie, que découvre la servante Lisbeth, monte une fumée savoureuse, pleine de promesses, la première fusée de ce feu d'artifice culinaire dont le bouquet sera quelque beau poisson de rivière étendu sur une herbe aromatique; mais comme cette atmosphère mènagère et capiteuse menaçait d'envahir tout le roman, les auteurs ont eu soin d'établir dans la salle à manger modèle de leur héros de larges fenêtres à croisillons de plomb qui s'ouvrent sur une vue champêtre et superbe, des horizons de prairies, de montagnes bleues et d'eaux courantes, animés de sifflements d'hirondelles, d'éclairs de faulx sous le soleil, tout un dehors d'espace, de plein air, de nature nécessaire après les détails culinaires du début.

Espérer que dans son passage du livre à la scène, l'œuvre de MM. Erkmann-Chatrian ne perdrait pas un peu de cet enveloppement de charme rustique et printanier, c'eût été méconnaître les lois, les exigences du théâtre. Certes, l'administration de la Comédie-Française a montré beaucoup de goût artistique et d'ingéniosité dans la façon dont elle a encadré l'ouvrage, dans la confection des costumes, des accessoires, la grâce et la profondeur des décors; mais rien n'égale encore pour évoquer un paysage le puissant sortilège des mots, rien ne vaut une plume de poète et le blanc des feuillets ouvert en marge de l'imagination du lecteur. Pourtant, il y avait dans *L'Ami Fritz* tant de poésie exquise et bien humaine que malgré tout ce qui s'en est perdu au contact brutal des planches, il en reste encore assez pour

faire une idylle gracieuse qui intéresse et qui émeut. Le second acte, surtout, a pris tous les cœurs : l'Ami Fritz est venu passer quelques jours chez son fermier, le père de la petite Suzel, et là dans le calme de la ferme et des soins familiers, il est subjugué, enivré par l'amour. Dès les premières phrases de l'acte, on sent que l'amour est là, qu'il palpète dans l'air transparent de cette belle matinée de juin. C'est lui qui fait briller au bout des branches ces belles cerises que Suzel monte cueillir, c'est lui qui chante dans sa voix et qui tremble dans celle de Kobus. On le sent courir partout, invisible et présent; puis il déborde enfin dans la jolie scène du puits, pareil à cette eau limpide qui jaillit de la cruche de Suzel versant à boire au vieux rebbe. Le troisième acte continue cette émotion sans l'amoinrir; c'est moins jeune, moins limpide, mais tout aussi touchant. On est ému de voir cette grosse nature de l'Ami Fritz s'affiner jusqu'au regret, au souvenir, jusqu'aux menus désespoirs de la passion malheureuse. La scène où le rabbin convertit le vieux garçon au mariage en excitant sa jalousie, celle où Suzel arrive ensuite supplier M. Kobus d'intercéder auprès de son père pour qu'on ne la marie pas à un homme qu'elle ne saurait aimer, enfin le double aveu si naïf et si tendre qui termine la pièce : — « Suzel!.. m'aimes-tu?... — Oh! oui, monsieur Kobus... » tout cela est émouvant au possible et ceux qui ont su donner au théâtre une note aussi juste sur cette corde vibrante sont les élus de l'art et de la poésie. Cependant, nous avons éprouvé un regret : pourquoi le vieux clavecin, si touchant dans le livre, doux et fêlé, chevrotant comme une voix d'ancêtre, n'a-t-il pas gardé dans la pièce un bout de rôle? C'était joli cette déclaration d'amour décidée par un air naïf, et scéniquement on pouvait en tirer un excellent parti. Hâtons-nous de dire que le public, lui, pris tout entier par ce succès de bon aloi, n'a rien regretté du tout, et a accueilli le nom des auteurs par des bravos enthousiastes.

Une bonne part de ce succès revient à M. Got et à M^{lle} Reichemberg qui sont tous les deux au-dessus de tout éloge. Ce vieux rabbin enragé pour marier les gens, venant prêcher au milieu des repas de l'Ami Fritz, prenant au trébuchet les vieux garçons récalcitrants, entêté et monotone dans ses redites, n'était pas facile à mettre sur pied. M. Got a su lui donner une physionomie bonhomme et sympathique, un peu doctorale, comme il convient, mais aussi de la grandeur, de la simplicité, cet enfantillage touchant qui déborde des vies pures et garde aux vieux visages un rire jeune. Car le physique, chez le grand acteur

dont nous parlons, participe de sa science merveilleuse d'arrangement et de composition. Avec son vaste tricorne, sa longue redingote, sa barbe blanche et grêle, on croirait le vieux rebbe descendu d'un tableau de Jundt ou de Marchal. Ajoutez à cela une pointe d'accent alsacien qui est bien plus dans la façon d'articuler la phrase que dans celle de prononcer les mots... Rien de lourd, d'empâté, seulement un peu de lenteur. On ne saurait mieux rendre la musique d'un idiome, et il fallait un comédien de cette valeur pour arriver à un pareil tour de force.

De M^{lle} Reichemberg que dire, sinon qu'elle a réalisé l'adorable Suzel du livre, cette Mireille du Nord, poétique et vraie, que MM. Erckmann-Chatrian ont voulu peindre. M^{lle} Reichemberg a trouvé là, pour parler la langue du théâtre, «sa plus belle création». C'est un charme sans pareil, une ingénuité idéale, un perpétuel triomphe de grâce inconsciente et innocente; on n'ira pas plus loin en ce genre. M^{lle} Reichemberg a dit dans la perfection l'admirable épisode de la rencontre de Rebecca avec Eliezer au bord de la fontaine. Il y a dans ce récit ainsi interprété comme des clartés d'aube, une naïveté auguste, les étonnements divins de l'enfance, puis tout à coup, dans le dessin de la dernière phrase, une ampleur merveilleuse, où la majesté biblique apparaît tout entière. Là encore nous nous sommes trouvés en présence de la perfection même.

M. Febvre, qui joue l'Ami Fritz, a fait preuve, lui aussi, d'une grande intelligence et d'une grande souplesse de talent. En effet, le rôle de Kobus, principalement dans sa première partie, est tout en rondeur, en jovialité, en insouciance. La nature de M. Febvre, énergique, dramatique, un peu sombre même, ne convenait guère à cette création; et malgré ses efforts, malgré son talent, l'acteur ne parvient pas toujours à nous rendre l'Ami Fritz tel que nous nous le figurons. Son rire est plus bruyant que gai; il y a comme une mélancolie sur sa large face, et le regard plein de pensées dont il suit la petite Suzel dès sa première visite nous indique par avance le dénouement. En revanche, dans la seconde partie, quand il s'agit de nous traduire les tortures du pauvre Kobus et sa faiblesse devant l'amour qui l'envahit, M. Febvre montre une vraie passion, attendrissante par ses résistances même.

Les autres personnages de la pièce sont généralement bien tenus.

M^{me} Jouassain est excellente dans Lisbeth, la vieille servante. M. Garraud donne au rôle du père de Suzel beaucoup de dignité et de bonhomie. Coquelin cadet rend avec un naturel parfait l'extase, l'avidité gourmande de l'un des convives de l'Ami Fritz : la salle ne résiste pas à ses jeux de physionomie expressifs et drolatiques. Le chœur si mélancolique que chantent les moissonneurs au second acte, n'est certes pas fait pour animer leur ouvrage, mais il est d'une belle et savante facture et M. Maréchal, l'auteur déjà connu et applaudi des *Amoureux de Catherine*, a été inspiré en l'écrivant.

REPRISE DE «HERNANI»

de VICTOR HUGO

(Théâtre-Français, novembre 1877)

Un défilé triomphal, une rentrée de troupes victorieuses parmi des arcs dressés et des fleurs en guirlandes; les bravos, les acclamations d'une foule enthousiaste, bras levés, fronts découverts; le fracas de la gloire faisant place par moments au silence ému, religieux, que scandent le cliquetis des armes et le pas rythmé des sections sur la chaussée sonore et vide, élargie par l'admiration respectueuse, voilà ce qu'a été cette représentation d'*Hernani*, une des plus brillantes, des plus émouvantes que nous ayons jamais vues, voilà l'accueil que les public des *premières*, ce public blasé, critiquant, amateur de l'uniformité médiocre et des banales aventures de la comédie moderne, a fait à tous ces beaux vers, héros des batailles romantiques, non plus hale-tants et fiévreux comme ils apparaissaient jadis dans leurs cuirasses bossuées et les fumées sanglantes du combat, mais fiers et calmes, respirant la sécurité, l'apaisement, portant avec eux quelque chose de solennel et de consacré.

Pas un soldat obscur dans ce bataillon superbe : tous chevronnés, illustrés par quelque fait d'armes. Ça et là, pourtant, un vers encore plus haut que les autres se dressait, comme une enseigne déchirée, criblée, l'étendard glorieux autour duquel on s'est terriblement et bravement battu, et sa vue ranimait au passage bien des émotions oubliées.

La critique elle-même, malgré son impassibilité de commande, n'a pu se défendre de l'entraînement général. Aussi nous sera-t-il permis, pour une fois, d'admirer sans restriction, car tout nous a paru également beau dans ce drame que nous n'avions jamais vu jouer ; tout, même certaines maladresse théâtrales, voulues par le poète parce que son génie le ramène forcément à la naïveté sublime des grandes passions et des grandes œuvres, et que ses personnages épiques se meuvent dans l'atmosphère fabuleuse des temps écoulés, tous d'âme et de taille gigantesques, en dehors de nos mesquines conventions, mais parlant le langage de l'éternelle humanité,

Nos réserves porteront seulement sur l'interprétation, et encore seront-elles très légères, tout le drame étant en général fort bien rendu. Jamais M^{lle} Sarah Bernhard ne s'était montrée si touchante que dans cette nouvelle création de dona Sol. Jamais elle ne s'était servie avec un art si merveilleux de la rare faculté qu'elle possède de sentir profondément les choses et de les exprimer d'une façon personnelle. Des vers que chacun connaît, que toute la salle murmure avant elle, prennent tout à coup dans sa diction harmonieuse une intonation saisissante, inattendue, par exemple le fameux

Vous êtes mon lion superbe et généreux.

qu'elle lance avec un incroyable entrain de jeunesse, de joie, de passion naïve et débordante. Et comme elle sait écouter, s'émouvoir à l'action du drame ! Mais c'est surtout aux dernières scènes, sur la terrasse parfumée du château d'Aragon, qu'elle déploie toutes les ressources de son talent, lorsque, après avoir murmuré « Tout à l'heure ! » à l'époux qui veut l'entraîner, elle reste assise près de lui à savourer son bonheur dans la solitude et le mystère d'une belle nuit :

*Ce silence est trop noir, ce calme est trop profond.
Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond,
Ou qu'une voix des nuits, tendre et délicieuse,
S'élevant tout à coup, chantât...*

HERNANI

Capricieuse!
Tout à l'heure on fuyait la lumière et les chants...

DONA SOL

*Le bal! mais un oiseau qui chanterait aux champs,
Un rossignol perdu dans l'ombre et dans la mousse,
Ou quelque flûte au loin! Car la musique est douce,
Fait l'âme harmonieuse, et comme un divin chœur,
Éveille mille voix qui chantent dans le cœur.*

Les vers sont admirables ; mais quel charme l'actrice leur prête encore ! Nous avons craint que cette voix si délicate, ce pur cristal sonore et fragile manquât de puissance pour les explosions de la fin. C'était méconnaître les ressources artistiques de la comédienne, qui a trouvé dans cette insuffisance même des cris déchirants et nouveaux bien appropriés à son sinistre débat entre Ruy Gomez et Hernani.

Mounet-Sully, superbe et fougueux comme toujours, prête éloquentement la réplique à dona Sol. Peut-être s'échappe-t-il, s'emporte-t-il un peu trop ; il y a des passages qu'il ne joue pas, qu'il ne détaille pas assez ; mais, dans toute la partie lyrique et amoureuse, il est hors de pair. Le seul défaut sérieux qu'on puisse lui reprocher, c'est, à certains moments, un débit tellement fiévreux et passionné que le spectateur a peine à le suivre. Il faut dire aussi que ce rôle de Hernani ne peut guère se réciter sagement, posément ; et nous préférons Mounet-Sully avec ses écarts de talent, son gaspillage de dons naturels, ses façons un peu déréglées et capricantes, aux allures tranquilles et raisonnables du vieux Ruy Gomez de Silva. Ce n'est jamais le zèle ni le soin qui manquent à M. Maubant ; mais toute son application n'a pu le mettre à la hauteur épique de cette physionomie du duc. C'est le rôle le plus lyrique de la pièce, un rôle à présenter à l'avant-scène un peu comme une cavatine italienne parce qu'il s'allonge de tirades superbes qui n'ajoutent rien à l'action du drame, mais servent à sa beauté morale. L'acteur n'enlève pas assez vigoureusement ces larges morceaux de poésie, les traîne en récit de tragédie, avec le geste cadencé d'un bras nu sortant d'une toge. En revanche, l'artiste chargé du personnage de Charles-Quint, c'est-à-dire de la tâche la plus lourde, la plus difficile, s'en est acquitté au delà de toute espérance. Jusqu'à présent, nous n'avions vu M. Worms que dans ces rôles de jeune premier où il apportait d'éminentes qualités de diction, de chaleur, de jeunesse, qui font de lui le rival de Delaunay. Mais le Charles-Quint de l'autre

soir nous a montré en outre une science exquise de composition, une rare possession de soi-même, enfin des facultés d'étude qu'il ne faudrait pas pousser plus loin sous peine de sécheresse, mais qui à cette juste mesure méritent toute notre admiration. Tour à tour hautain, passionné, ironique, Worms a notamment enthousiasmé la salle par la façon dont il interprète l'incomparable monologue du quatrième acte. Il le détaille avec une netteté puissante, des nuances d'intonation variées comme les soubresauts, les inquiétudes, les sautes de vent de cette tempête sous un crâne royal. Des bravos prolongés en véritable ovation l'ont bien récompensé de ses efforts.

Nous nous permettrons pourtant une légère critique qui s'adresse moins au comédien qu'à la mise en scène de ce grand morceau. Il nous a semblé que, lorsque Charles-Quint se montre tout à coup au milieu des conjurés, son apparition ne se faisait pas avec assez de solennité. Songez que la situation est surhumaine; le poète a accumulé ici les effets de grandeur lyrique: c'est du tombeau de Charlemagne que sort le roi Carlos, pâli, et comme grandi par son colloque avec la mort, ayant abjuré le vieil homme, ses passions et ses haines, juste au moment où les trois coups de canon le sacrent empereur à son tour. Tel qu'il est réglé à la Comédie-Française, cet effet scénique n'émeut pas autant qu'il devrait le faire. Il y a beaucoup trop de lumière sur la scène. Il faudrait que tout le théâtre restât plongé dans une obscurité profonde, et qu'il n'y eût d'éclairée que la silhouette de l'empereur se détachant sur je ne sais quelle lumière vague et surnaturelle jaillie du fond du tombeau. L'artiste, lui aussi, devrait prendre des temps plus longs et dire avec plus de lenteur et d'emphase: «Messieurs, allez plus loin, l'empereur vous entend!» de façon à laisser croire aux conjurés que c'est Charlemagne lui-même qui leur parle et qui revient. Le théâtre est, selon nous, beaucoup trop éclairé aussi au dernier acte, lorsque, après ses trois appels d'oliphant, la sombre cagoule du vieux Silva se montre tout en haut de l'escalier. Avec plus de nuit, l'apparition serait encore plus saisissante. A part ces quelques défauts, la mise en scène de la pièce est réglée avec beaucoup de soins, une entente ingénieuse du pittoresque. L'attaque de nuit de Saragosse par les compagnons de Hernani, le tocsin, les cris, la ville en feu, présentent un tableau magnifique qui nous a rapporté l'inoubliable lever de rideau du drame de *La Haine*.

LES MISÉRABLES

par CHARLES HUGO

d'après le roman de VICTOR HUGO

(Théâtre de la Porte-Saint-Martin, avril 1878)

Inutile de raconter la pièce, puisque le livre d'où on l'a tirée est dans toutes les mémoires, dans tous les cœurs. Cet admirable roman des *Misérables*, cette épopée, avec son fourmillement de peuple, ses épisodes innombrables, son action multiple, diverse, éparse dans un champ vaste d'un demi-siècle, semblait défier toute adaptation scénique. Les situations, ces fameuses situations dont se préoccupe tant le théâtre moderne, au détriment des mœurs et des caractères, y sont très rares. Tournez et retournez le drame de la Port-Saint-Martin, vous n'en trouverez qu'une, au troisième acte, quand M. Madeleine, le riche industriel, le magistrat aimé et vénéré, prend place à côté de Champmathieu sur le banc de la cour d'assises et s'écrie, suant et hale-tant de l'horrible tempête qui tourbillonne depuis dix heures sous son crâne : « Messieurs les jurés, laissez aller cet homme. Le vrai Jean Valjean, le voici. » Il n'y a pas d'autre situation que celle-là dans tout le livre, du moins dans sa partie dramatisée.

Seulement l'émotion y est irrésistible, et c'est encore le meilleur des effets scéniques. De même l'unité qui manque à l'action se retrouve dans l'idée, la conception de l'œuvre, dans cette lumière de pitié et

de miséricorde qui jaillit de chacune de ses pages. Enfin la forme synthétique, presque symbolique de tous ces personnages résumant mille détresses, mille héroïsmes en un seul, est une forme essentiellement théâtrale. Charles Hugo l'avait bien compris ; aussi s'est-il gardé de rien changer à la contexture du roman, se contentant de dialoguer les chapitres qui lui semblaient les mieux faits pour recevoir le coup de feu de la rampe. Et voyez le miracle ! Cette pièce ainsi construite en dehors de toutes les combinaisons du théâtre contemporain, ce mélodrame sans situations, sans surprises, dont toutes les péripéties nous sont connues d'avance et dans lequel l'adultère ne montre pas une fois le bout de sa corne, réussit pourtant à nous intéresser, à nous émouvoir ; le public l'acclame, s'y porte en foule, la critique elle-même, essuyant les verres brouillés de sa lorgnette, s'étonne d'être à ce point remuée par un drame qui n'est pas un drame, seulement « une succession de tableaux ». Eh ! sans doute, une succession de tableaux. Mais à quoi sert de chicaner ainsi son émotion, et puisque ces douze toiles déroulées à la suite vous ont fait battre le cœur à grands coups pleins et rempli les yeux de larmes, pourquoi ne pas l'avouer ?

Quant à nous, dès le lever du rideau et l'entrée de Jean Valjean, haillonneux, méfiant, sinistre, soufflant et grondant comme une bête traquée, nous nous sentions garrotté par la poigne du forçat et par l'étreinte du poète. C'est l'impresison du premier chapitre du roman, moins vive cependant, parce que dans le livre le forçat ne dit rien. Il marche et Hugo parle, déroulant des routes sans fin sous les pieds ensanglantés du misérable, l'accablant de tout le poids du jour tombé, de tout l'incertain du crépuscule où sa silhouette se confond, fermant l'ombre, murant les cœurs, hérissant les êtres et les choses autour de cette marche sinistre et silencieuse. Au théâtre, Jean Valjean est obligé de s'expliquer, de raconter son affaire au public dans sa langue boueuse de galérien. Heureusement Dumaine halète tout ce récit bien plus qu'il ne le débite, et la grandeur farouche du personnage n'en est pas trop diminuée. Son arrivée chez Mgr Myriel est admirable. L'évêque va se mettre à table avec sa sœur.

Tout à coup la porte s'ouvre violemment, comme si on l'enfonçait, et sur ce seuil usé au piétinement des ouailles, l'homme montre ses dents de loup, ses yeux clignotants, sa narine qui bâille à l'odeur de la soupe. Voilà, il s'appelle Jean Valjean, il vient de faire vingt ans de bagne. Il marche depuis le matin. Il a faim, il est las. On ne veut

de lui nulle part. Il paierait pourtant, il a de l'argent. Mais non, ils ne veulent pas, personne ! Alors une femme lui a montré cette porte en lui disant que là, bien sûr, on le recevrait. C'est pour ça qu'il est venu. Il ne demande qu'un croûton de pain, une botte de paille, et, furieux, les doigts crispés sur sa trique, répète pour la centième fois depuis le matin : « J'ai de l'argent, je paierai... » La sœur de l'évêque, sa vieille servante se regardent, épouvantées. Lui s'est levé, très calme, et montrant la table au forçat : « Mettez-vous là, monsieur, et mangez avec nous. » Cette scène, qui a produit dans la salle une indescriptible émotion, est superbement jouée par Dumaine et Lacressonnière. A mesure que le forçat parle, raconte sa lamentable histoire, on voit monter sur le visage du prêtre l'étonnement, la terreur, la révolte, et finalement la souveraine pitié que lui cause cet excès d'infortune, cet acharnement du destin sur un seul ; et la physionomie du comédien gradue, nuance ces reflets multiples de sa pensée avec un art si parfait, une expression si éloquente que cette chose excessive, un prince de l'Église asseyant un galérien à sa table, paraît toute simple en restant grandiose. Quand Monseigneur se lève, on sait ce qu'il va dire, et toute la salle le dit avec lui. Mais pourquoi, pendant cette admirable scène, pensions-nous au bon Diderot, à ses transports et à ses larmes. le soir de la première représentation du *Philosophe* ? Qu'aurait-il dit en entendant le bonhomme Myriel ? Quels cris d'admiration ce geste de l'évêque montrant sa table au forçat ne lui aurait-il pas arrachés ? Sans avoir la fouguese sensibilité de Diderot, le public de la Porte-Saint-Martin a répondu par des bravos enthousiastes à l'éloquent appel que le poète faisait aux sentiments de solidarité, de fraternité humaine qui dorment tout au fond de notre égoïsme. Il a accueilli très chaleureusement aussi l'épisode des chandeliers d'argent que le saint, par un divin mensonge, oblige Jean Valjean à emporter. Pourtant, au point de vue scénique, il y a ici quelque chose de défectueux. Le geste de l'évêque, prenant un chandelier de chaque main pour les présenter au forçat, n'est pas bon ; on dirait qu'il veut éclairer son noir visiteur et le reconduire. De fait, ce ne sont pas des chandeliers qu'il donne au bandit, c'est de l'argent. Il doit lui fourrer cela dans son bissac, brusquement, furtivement, sinon la scène peut paraître apprêtée et convenue. Bien entendu ce n'est là qu'une nuance, et cette création de l'évêque des *Misérables*, si sommaire qu'elle soit, comptera à M. Lacressonnière comme une de ses meilleures. N'oublions pas, en

effet, que dans l'adaptation théâtrale de ces chefs-d'œuvre de notre littérature, la responsabilité des comédiens est doublée. Ils sont les croquis vivants du livre, et s'ils ont le malheur de se tromper, s'ils restent au-dessous ou à côté de l'idée que nous nous faisons de tel ou tel héros, ils nous gâtent à la fois et la pièce et le roman. Ce n'est pas certes le cas de M. Dumaine qui, selon nous, n'était jamais monté si haut que dans ce rôle de Valjean et plus spécialement dans la scène avec le petit Gervais.

A propos de cette scène nous avons lu quelque part la critique suivante : « Pourquoi Jean Valjean vole-t-il les quarante sous de cet enfant ? Il a de l'argent plein son bissac où la « masse » du bagné tinte avec les couverts et les chandeliers de l'évêché. C'est le charger d'un crime bien inutile et bien invraisemblable. » Quel aveuglement ! Comme si la sublime intention du poète n'avait pas été merveilleusement soulignée par le jeu du comédien, le mouvement instinctif et simiesque de ce pied de forçat et d'*escarpe* se jetant sur la pièce blanche, l'agrippant inconsciemment sous son espadrille pendant que l'âme de Jean Valjean s'éveille au souvenir de la bonté du prêtre et de ses douces paroles. Mais, ce que l'artiste rend surtout d'une façon incomparable, c'est le désespoir de l'ancien forçat quand il s'aperçoit de ce qu'il vient de faire. Il faut le voir se ruer aux quatre coins de la scène, éperdu et hurlant... « Petit Gervais... petit Gervais... », secouant ses flancs de cyclope où le remords vient d'entrer à tout jamais comme un fer de lance brisé au ras du bois. Rien n'est plus beau, plus grand que cela. C'est toute l'âme du poème que le comédien nous révèle, nous explique.

Quel malheur que l'actrice chargée du rôle de Fantine n'ait pas su le monter à ces hauteurs ! Rien qu'à voir M^{lle} Jeanne Essler entrer en scène, à la façon dont elle étreint, dont elle porte son enfant, en lithographie de romance, comme un bouquet, nous étions convaincu qu'elle ne saurait nous arracher une larme. Elle est pourtant bien faite pour attendrir, la douleur de cette fille-mère de se séparer de son enfant, donnant une à une toutes les pièces de ce trousseau de souris blanche, qui lui a mangé les yeux avec ses petits points si fin cousus. Eh bien, non. Personne ne pleure, excepté l'actrice qui joue son personnage avec toute la rubrique théâtrale, mais qui ne le vit pas une minute ; et ce que nous voulons à la scène comme dans le livre, c'est la vie, entendez-vous, la vie. En voici la preuve : il y a dans le petit trousseau de Cosette une petite robe bleue dont les manches se tiennent toutes

raides, avec ces gestes courts et délicieusement empotés du bébé. Elle est vivante, cette petite robe, elle rit, elle gazouille, et quand la griffe rapace de la Thénardier s'est abattue sur elle, nous avons senti nos yeux se brouiller, tandis que les cris et les lamentations de la mère nous laissaient absolument froid. M^{lle} Jeanne Essler est sans doute une comédienne de valeur qui compte plus d'un grand succès dans une carrière déjà longue. Mais il lui faut des rôles d'exception, bizarres ou romanesques. La nature et la vérité ne sont point son fait; elle vient de le prouver une fois de plus et d'une façon bien fâcheuse pour ce beau drame qu'elle a failli compromettre. Tout le huitième tableau — l'agonie et la mort de Fantine — a paru long, vide et froid, uniquement par sa faute, parce que rien ne grince et ne grimace comme l'émotion qui porte à faux. On a dû depuis diminuer l'acte de moitié, mutiler l'adorable et folle cantilène qui voltige aux lèvres expirantes de Fantine, comme un phalène autour d'une fleur de nuit; mais on n'a pu empêcher qu'il y ait là un trou, un manque au milieu du drame, ce qu'on appelle un « loup » dans l'argot des acteurs et des mécaniciens.

Heureusement qu'après ce huitième tableau, vient tout de suite celui de la forêt. Ici par exemple les plus complets formulaires de l'art dramatique se trouvent en défaut. Comment expliquer cela? Une petite fille, toute petite, avec un grand seau qu'il faut aller remplir dans la forêt, la nuit qui vient, les arbres qui se massent, qui s'allongent pour effrayer l'enfant, tandis que la petite source chante pour la rassurer, un conte de fée de M^{me} Desbordes-Valmore mis en scène par un géant; il n'en faut pas plus pour ravir, transporter la salle. C'est que la poésie échappe à toutes les règles, à toutes les formules, subtile et mystérieuse comme cette source où Cosette va tous les soirs et qui se perd en chantant dans le noir des feuilles. Puis elle est si gentille, si naturelle, cette petite Daubray; elle porte avec un tel effort de ses petits bras son seau trop lourd; ses yeux s'épouvantent si bien à travers ses cheveux emmêlés en regardant la forêt où il faut qu'elle aille. Le succès de la soirée a été tout à cette enfant et à Dumaine qui, pour jouer M. Madeleine, ce côté lumineux de Jean Valjean, semble avoir pris à Mgr Myriel quelque chose de la douceur, de la sérénité de son sourire. On a applaudi aussi M. Taillade pour la façon dont il compose la figure de Javert, l'homme de la loi, hermétiquement boutonné dans sa longue redingote étroite et rigide; mais le rôle se ressent un peu de l'écourtement de la pièce. Après une course terrible, une fuite —

avec l'enfant dans les bras — qui serre et angoisse tous les cœurs, M. Madeleine saute dans le jardin du couvent de Picpus où il retrouve de Fauchelevent auquel il a sauvé la vie et qui le recueille. Le drame n'est pas fini, mais il est tard, il faut que le rideau tombe.

Ce demi-dénoûment nous a paru satisfaire le public, soulagé de son inquiétude pendant cette terrible chasse à l'homme. On parle de donner une suite à la pièce. Cela nous paraît bien difficile. Les grands effets du livre sont escomptés. Éponine, Gavroche, M. Gilles Normand sont bien certainement des figures scéniques ; mais qui fera parler d'amour Cosette et Marius à moins que le grand poète ne s'en charge ? A notre avis, il est plus sage de s'arrêter là, sur un succès très grand, très complet, qui n'ajoute rien à la gloire de l'admirable livre, mais ne la diminue pas, la répand en images, comme une illustration animée et parlante de ses héros d'humanité.

LES FOURCHAMBAULT

par EMILE AUGIER

(Théâtre-Français, avril 1878)

Le sujet des *Fourchambault* est d'une simplicité admirable. La lumière s'y concentre sur deux scènes fort belles, au second et au cinquième acte, deux foyers d'une poésie chaude et rayonnante qui éclairent toute l'œuvre et l'embrasent.

Raconter ces deux scènes, c'est analyser la pièce : les voici.

Nous sommes au Havre, chez l'armateur Bernard, un homme jeune, hâlé, tanné, l'air un peu dur, hérissé et ferme comme un oursin dans sa coque, mais cachant sous cette rudesse le cœur le plus noble et le plus tendre. Il vit avec sa mère, une femme mélancolique, vieillie plutôt que vieille, toujours en deuil.

Pourquoi ce deuil, cette tristesse, et la volontaire solitude où ces deux êtres qui s'adorent ont enfermé leur affection ? Quelques mots échangés entre eux vont nous l'apprendre. Bernard est un enfant naturel. A vingt ans, obligée de travailler pour vivre, sa mère a rencontré dans la maison où elle donnait des leçons de piano, un jeune homme qui l'a aimée, s'est fait aimer d'elle, puis, la faute commise, s'est sauvé comme un voleur. Toujours le vieux roman banal, ressassé, mais qui ne paraît que plus sinistre dans ses multiples éditions. Chaque fois qu'il l'entend conter, le fils crispe ses poings avec colère : « Lâcheté, mensonge, infamie... Oh ! que je voudrais connaître le misérable... — Prends garde,

mon enfant, c'est ton père dont tu parles.» Et la pauvre abandonnée, obstinément fidèle à l'unique amour de sa vie, plaide la cause du coupable. C'était un honnête homme, très bon, mais faible. Pour le détacher d'elle, le marier richement, ses parents lui ont menti, lui ont fait croire qu'elle le trompait; et elle s'est refusée par fierté à fournir les preuves de son innocence.

En somme, un malentendu, comme il y en a presque toujours un au fond de toutes les ruptures. Et tandis qu'avec une délicatesse infinie, des demi-mots hésitants et tremblants qui font monter un peu de rouge à sa pâleur de recluse, la mère essaie de ramener son fils vers cet homme qu'il ne connaît pas, qu'il ne connaîtra jamais, voici qu'une grande nouvelle, arrivée du dehors, vient rompre leur triste et douloureux débat. Les Fourchambault ont manqué, la plus riche maison de banque du Havre va suspendre ses paiements. « Heureusement, je n'ai pas d'argent chez eux », dit Bernard avec un cri bien humain, bien égoïste, tandis que la mère murmure les larmes aux yeux : « Les pauvres gens !... — Bah ! laisse donc, ces Fourchambault ne sont pas si intéressants... Un bonhomme en mie-de-pain que sa femme, coquette, méchante et sottre, roule et pétrir comme elle le veut... Leur fils Léopold, un gentilhomme d'écurie... Leur fille Blanche, une petite dinde, vaniteuse et légère qui, oubliant ses engagements avec mon pauvre ami Victor Chauvet, se dispose à épouser le jeune Rastiboulois, parce qu'il est baron, fils de préfet, gâteux, brèche-dent et chauve... Ne plaignons pas ces gens-là, ma mère, ils n'ont que ce qu'ils méritent. — Eh ! bien, moi, mon enfant, je plains M. Fourchambault de tout mon cœur ; et je te prie, je te supplie de lui venir en aide. » Bernard se récrie. C'est au moins trois cent mille francs que leur coûterait cette fantaisie chevaleresque. La mère s'est dressée frémissante : « Trois cent mille ou cinq cent mille, peu importe... Il le faut... Je le veux... Tu le dois. — C'est mon père ! — Oui. »

Rien de plus saisissant, de mieux amené que ce coup de théâtre qu'on devine longtemps à l'avance et qui vous surprend malgré tout, lorsqu'il éclate au milieu de l'angoisse lourde et orageuse de la scène. Bernard n'hésite plus. Sans se faire connaître, il sauve la fortune et l'honneur de ce père qu'en dépit du sang il ne peut s'empêcher de mépriser ; puis le sauvetage opéré, fier de sa revanche de bâtard, il voudrait la mener jusqu'au bout, moraliser ce triste intérieur qui a failli être le sien, marier Blanche Fourchambault selon son cœur et

malgré l'entraînement de sa petite tête vaniteuse, tirer son père de la domination fatale de sa femme, et parmi ces difficultés de situation et d'exécution, la pièce qui semble près d'effrayer, de toucher à son dénouement, rebondit tout à coup et s'enlève plus haut, toujours plus haut, jusqu'à cette admirable scène des « deux frères » qui, dans le théâtre moderne, n'a presque pas d'équivalent en élévation et en grandeur.

Les dames Fourchambault ont pour demoiselle de compagnie une jeune créole orpheline, Marie Lepelletier, à laquelle Bernard s'intéresse d'une façon toute particulière. La situation de cette enfant, à la fois isolée et dépendante, si touchante et si courageuse, lui représente bien la triste jeunesse de sa mère. C'est ainsi qu'elle devait être à vingt ans; et les mêmes causes amenant les mêmes effets, séduction, déshonneur, abandon, voilà le hideux roman qui commence à se dérouler chapitre par chapitre. Cette fois, par exemple, le dénouement sera changé; Bernard ne souffrira pas que Fourchambault fils quitte lâchement sa maîtresse, comme Fourchambault père avait quitté la sienne. Fort de l'autorité qu'il a prise dans la maison, il fait venir Léopold et lui dit avec une sourde colère, une indignation terrible, où tremble l'aveu de son amour : « Vous avez compromis cette jeune fille... vous lui devez réparation. Que comptez-vous faire ? » L'autre proteste, se défend; il a fait la cour à M^{lle} Lepelletier, c'est vrai, mais la main sur le cœur, foi de Fourchambault, il n'y a jamais rien eu entre eux qui puisse nécessiter une réparation quelconque. — Vous semblez parler sincèrement, répond Bernard, et je serais peut-être disposé à vous croire; mais le monde, lui, ne vous croira pas. Vos assiduités auprès de cette enfant ont nui à sa réputation. Obligée de sortir de chez votre mère, elle ne saurait plus se placer nulle part. Que voulez-vous qu'elle devienne, si vous ne l'épousez pas ? — Épouser Marie, moi ! — Et pourquoi pas ? Elle est belle, elle est riche... Ne riez pas, Léopold... M^{lle} Lepelletier est riche... trois cent mille francs de dot. — Et cette dot, pourriez-vous me dire d'où elle lui vient ? » demande le jeune Fourchambault qui continue à sourire en clignant ses petits yeux finauds, puis devant l'hésitation de Bernard : « Voilà qui est tout à fait galant, cher monsieur, et vous dotez vos maîtresses d'une façon vraiment royale... mais moi, je ne me charge pas de les épouser. » L'autre reste un moment sans comprendre, et tout à coup : « Ah ! vous êtes bien un vrai Fourchambault, menteur et calomniateur, comme

votre grand-père!» Avant que la phrase soit finie, Léopold s'est élancé, l'a frappé de son gant en plein visage. «Tu es heureux d'être mon frère, gronde Bernard immobile, les mains tendues en avant avec le geste d'étreindre et de broyer. L'effet de cette phrase à la scène est indescriptible. Figurez-vous un éclair qui déchire, éblouit, agrandit toute la salle. Fourchambault s'arrête, interdit. Son regard encore railleur cherche, interroge; mais bientôt, quand l'histoire de M^{me} Bernard lui est connue, quand il apprend que cette généreuse femme a exigé de son fils qu'il sauvât l'honneur de celui qui leur a fait autrefois tant de mal, Léopold, touché jusqu'au fond du cœur, le visage brûlé de larmes, dit en pliant les genoux : «Mon frère, pardonne-moi.» D'un mouvement superbe, Bernard le relève, lui montre la joue offensée : «Efface!» Et les deux frères tombent dans les bras l'un de l'autre. Évidemment la pièce est finie là. Disons cependant, pour la satisfaction des personnes qui veulent tout savoir, que Bernard, au dénouement, épouse Marie Lepelletier restée digne de lui comme il est digne d'elle, et que Blanche Fourchambault a repris son cœur égaré dans les salons de la préfecture, pour le rendre à Victor Chauvet, qui revient de la mer des Indes, riche et bronzé comme un nabab.

Depuis *Paul Forestier*, c'est la troisième fois que M. Émile Augier aborde une de ces situations extra-légales que le cœur seul peut dénouer et non le code. Mais il ne l'avait jamais fait avec une puissance, une distinction pareilles. Comme il écarte, comme il dédaigne tout ce que l'affabulation de son drame pouvait amener de banal ou de dangereux! Pas une fois il ne met en présence le père et la mère de Bernard; pourtant leur aventure sert de pivot à toute la pièce, et le public s'attend toujours à voir cette scène stérile qu'un esprit plus vulgaire n'aurait pas manqué de lui présenter. M. Émile Augier a compris qu'il valait mieux laisser le père, ignorant et naïf, en dehors du drame, qu'il suffisait pour la logique de sa pièce de nous montrer en face l'une de l'autre les deux femmes de Fourchambault, celle qui le ruine et celle qui le sauve, et de nous dire : «Comparez!»

Sans doute, il y a quelque peu de romanesque, de convenu dans tout cela, et ce n'est pas ainsi probablement que la vie arrangerait les choses. Croyez-vous, par exemple, que dans la réalité un soufflet aurait suffi pour jeter dans les bras l'un de l'autre ces deux frères qui ne se sont pour ainsi dire jamais vus et n'ont rien de commun entre eux, ni habitudes, ni souvenirs, seulement une consanguinité de rencontre?

Il est vrai qu'à regarder la vie de trop près, Corneille n'aurait pas écrit le *Cid*, et c'eût été vraiment dommage. Du reste, si dans la nouvelle pièce d'Émile Augier, les situations sont parfois un peu appuyées et théâtrales, les personnages se montrent constamment logiques, naturels, humains, et ce qui emporte tout, ils parlent une langue merveilleuse, conforme sans doute à leurs passions, à leur caractère, mais toujours élevée dans sa vérité. Ah ! nous sommes loin cette fois de l'école des petits points de suspension et de ce dialogue embryonnaire que l'acteur complète et termine par un geste. Ici, pas une phrase qui ne soit bouclée, agrafée solidement. C'est de la grande prose française que l'auteur nous fait entendre ; et tout public vraiment digne de ce nom attache à cela plus de prix que les mauvais écrivains ne semblent le croire. Le succès des *Fourchambault*, un des plus éclatants que la Comédie-Française ait rencontrés depuis plusieurs années, nous en donne une preuve irréfutable.

La pièce est fort bien jouée, surtout par M. Got, qui a fait de Bernard la plus émouvante de toutes ses créations. Certainement le rôle est magnifique et tire tous les effets à lui ; mais comme ces effets sont rendus, avec quelle sûreté, quelle science incomparables ! S'il y avait quelque chose à critiquer, ce serait peut-être dans l'allure du bonhomme, la façon dont il se campe avec une sorte de rudesse philosophique tenant plus du bohème que du marin, et qui laisse parfois craindre au spectateur de voir sortir d'une poche béante le bout de la pipe de Giboyer. Il faut à Coquelin toute sa dextérité, toute sa souplesse pour porter avec cette aisance le rôle de Léopold évidemment taillé à la mesure de Delaunay. Dans toute la partie gaie et spirituelle il nous a paru parfait ; mais la scène des deux frères gagnerait à être moins sanglotée, d'un attendrissement plus maintenu. M. Barré, dont nous avons bien souvent loué la fine bonhomie, dénature, selon nous, la figure de Fourchambault, en exagère vraiment trop les faiblesses presque lâches. Il semble que quelque chose de cette décrépitude rejaillisse sur la mère Bernard parlant à son fils du seul homme qu'elle ait jamais aimé. Il faudrait laisser au personnage un peu du prestige que lui accorde ce souvenir indulgent d'une honnête femme. En revanche, M. Thiron découpe avec infiniment d'adresse et d'esprit la silhouette administrative du baron Rastiboulois qui reprend, redonne et puis reprend encore sa parole de préfet d'un air impudent et glorieux. M^{lle} Croizette, qui joue Marie Lepelletier, est parfaite aux en-

droits spirituels et délicats du rôle. C'est ainsi qu'elle nuance à ravir le duo délicieux du quatrième acte, quand de moitié avec Bernard elle essaie de détourner Blanche Fourchambault de son mariage vaniteux et lui vante les joies du véritable amour. Est-ce bien à la jeune fille qu'ils parlent tous deux en ce moment et n'est-ce pas plutôt le dialogue de deux âmes fières et pudiques se croisant en éclair de vérité, en effluves saines et reposantes, par-dessus la tête de cette enfant ? L'actrice est aussi fort spirituelle dans les « hop ! hop ! là » dont elle coupe la déclaration du jeune Fourchambault ; mais aux effets de vigueur elle nous a semblé plus indécise ; quand elle menace de sa cravache l'insolent drôle qui ose offrir à Marie Lepelletier d'être son amant, son geste manque un peu de conviction. On dirait d'ailleurs, qu'à ce passage de la scène, il reste la marque d'une coupure aux répétitions, une crainte de l'auteur, devant l'osé, la violence d'un coup de cravache, en pleine figure de Léopold. Le personnage de M^{me} Fourchambault n'est pas plaisant, mais comme il est vrai, pris sur nature. C'est bien la bourgeoise égoïste, la dame de charité sans charité, n'aimant ni enfants, ni mari honnête par tempérament. Elle se montre toute au troisième acte, quand elle déclare que plutôt que de toucher à sa dot, elle laissera son mari faire faillite. Roule dans l'abîme, pauvre homme, tire-toi de la honte par le suicide ; ni tes larmes, ni ton sang n'attendriront cette femme sans entrailles, maintenant qu'elle a pris conseil de son notaire et qu'elle peut couvrir son avarice de ce mensonge hypocrite : « la fortune de mes enfants. » Cette scène, une des meilleures de la pièce qui en compte pourtant de si belles, fait beaucoup d'honneur au talent de M^{me} Ponsin. Heureusement pour M^{lle} Blanche Fourchambault qu'elle tient plus de son père que de sa mère. Il n'y a pas grande énergie dans ce petit être, mais son cœur est bon et ses yeux volontiers attendris n'ont pas la sécheresse, les luisants froids des regards maternels. D'ailleurs, c'est M^{lle} Reichemberg qui joue ce rôle d'ingénue, et n'eût-il pas le moindre charme, qu'elle lui prêterait ce qu'elle possède d'art exquis, de grâce délicate et de juvénile sincérité.

LE BOUTON DE ROSE

par EMILE ZOLA

(Théâtre du Palais-Royal, mai 1878)

Il vient de se passer entre le public du Palais-Royal et l'auteur du *Bouton de rose* un malentendu qu'il faut expliquer.

Après vingt ans d'un travail acharné et un siège pénible, sans relâche, M. Émile Zola a conquis la renommée. Il y est entré violemment, brusquement, comme un paquet de mitraille, et parmi ceux qui connaissaient la ténacité de son ambition, ses facultés admirables d'artiste et de créateur, personne — excepté lui peut-être — n'a été surpris de ce triomphe éclatant. « La gloire est comme notre ombre, disait l'ami de Lucilius; selon l'heure et le soleil, elle va devant nous ou derrière. »

Tant d'années perdues, de vœux et d'efforts stériles avaient fini par donner à M. Zola cette conviction que son succès ne viendrait que longtemps après lui, ombre tardive survivant au soleil couché. De là cet accent de sourde révolte, ce farouche dédain de l'opinion qui gronde dans tous ses livres. Il faut bien cependant qu'il prenne le parti de se résigner à la célébrité. Si les innombrables éditions que ses romans ont obtenues depuis quelques années, si toutes les guirlandes que la presse a tressées autour de son nom avaient pu lui laisser encore quelque doute et quelque méfiance à ce sujet, il les aurait perdus devant

l'empressement du « Tout Paris » à cette représentation du Palais-Royal, la fièvre de curiosité qui allumait les regards, et ce grand silence anxieux du lever de rideau dont le public des premières ne fait l'honneur qu'à deux ou trois noms illustres.

Pensez donc ! Une pièce de l'auteur de la *Curée*, du *Ventre de Paris*, de l'*Assommoir* ; une pièce de ce terrible barricadier du Lundi qui fait chaque semaine sa petite émeute sur quelque point du feuilleton théâtral, arrêtant et bousculant tout ce qui passe, depuis les omnibus de la Compagnie Sardou jusqu'au dog-cart de Dumas fils, jusqu'aux carrosses de gala, blasonnés et dorés, marqués sur leurs panneaux d'un glorieux V. H. ! On s'attendait à des violences, à du scandale, à quelque explosion de picrate envoyant en l'air toute la vieille formule dramatique. Or, il se trouve justement que, pris au dépourvu par la demande d'une pièce pour le Palais-Royal, M. Émile Zola s'était décidé à livrer trois actes sans prétention, écrits rapidement et dont la donnée était plaisante. Tout le malentendu est là, dans cet écart entre les intentions du public et celles de l'auteur. Signée d'un autre nom, la pièce du Palais-Royal aurait eu une meilleure fortune.

La scène se passe à Tours, à l'hôtel du *Grand-Cerf*, bonne maison de la rue Royale, tenue par Brochard et Ribalier. Ribalier, vieux garçon maniaque et fat, la bouche en cœur, le geste noble, onctueux et rond comme un pot de rillettes, s'étale tout le jour dans le grand fauteuil du bureau, reçoit le monde, fait le beau et met toutes ses grâces sur la note, tandis que Brochard, ancien sergent-major, violent, mal léché, le cou très court, le teint violacé comme une aubergine, se charge du dehors, va aux provisions, boit le vin blanc avec les fournisseurs, et quand ils ne marchent pas droit, mille noms !...

Rien qu'avec l'énoncé de ces deux personnages, ce bon dogue de caserne dont les éclats de voix donnent le tremblement à son pacifique associé, quel amusant attelage vous avez tout de suite, quelle jolie scène de la vie à deux, égayée par le mouvement de l'hôtel, des départs, des arrivées, des rencontres, et la table d'hôte, et les repas de corps, et les bals par souscription. Cette nuit, c'est une noce qui met la maison en branle-bas : Brochard se marie, et il ferait beau voir quand Brochard se marie que tout le *Grand-Cerf*, personnel et voyageurs, ne fût pas sur pied. Le vin coule, les vitres flambent, les pistons et les trombones envoient des éclats de cuivre jusque dans la Loire, et c'est à peine si, vers trois heures du matin, Ribalier brisé, fourbu, trompant la

vigilance de son infatigable ami, a pu s'échapper de ces joies tyranniques, gagner sa chambre à pas furtifs, retrouver ses pantoufles, son foulard de nuit, son lait de poule, tout le remue-ménage d'un coucher de vieux garçon. A peine au lit, deux coups de poing vigoureux arrachent le pêne de la porte. Paraît Brochard, boutonné jusqu'au menton dans son habit de noce, blême, fatal, les dents serrées, la tête de Vatel la nuit où la marée manqua. Ce n'est pas la marée qui manque au *Grand-Cerf*, c'est la volaille; Brochard est obligé de partir pour Le Mans, à l'instant même, pour une livraison de chapons qu'on devait leur faire et que l'hôtel de l'*Univers* leur a soufflée. Un désastre! « Eh bien, va, mon ami », dit Ribalier guignant de l'œil avec un farouche égoïsme le trou moelleux que son corps a déjà marqué dans la tiédeur du lit. Mais le marié ne prend pas la chose aussi bonassement : « Va! va!... tu en parles à ton aise... Je voudrais bien t'y voir, toi, battant les chemins tout seul la nuit de tes noces. — Alors, cours rejoindre ta femme et laisse-moi me coucher. — Et nos chapons, malheureux, nos chapons que l'*Univers* nous souffle... Non, non, c'est impossible! le devoir professionnel avant tout... c'est juré, je pars pour Le Mans; et je te confie la petite. — Tu me... quoi? — Je te confie ma femme, mille noms!... un trésor de pureté, de candeur que je laisse entre tes mains, Ribalier, et dont tu me réponds sur ta vie... Malheur à toi si au retour il me manque seulement une pépite. — Mais, mon ami... — Pas de mais! » Et la moustache de Brochard se hérissé avec ce terrible bruit de rouet que fait le porc-épic quand il se met en boule, tous ses dards dressés. Ah! si le pauvre Ribalier pouvait aller au Mans lui-même, si les chapons étaient de son ressort, il aimerait encore mieux s'arracher à son lit, à ses pantoufles, tout, plutôt que d'accepter une responsabilité pareille, vis-à-vis d'un butor comme celui-là.

Pourtant, ce qui le rassure un peu, ce sont les yeux limpides, la réserve et l'air de candeur de la petite mariée qui vient d'entre-bâiller la porte, tout en blanc, avec sa couronne d'orangers : « êtes-vous malade, mon ami? » Sarjepeu! non, Brochard n'est pas malade, mais il faut qu'il aille au Mans, etc..., toute l'histoire des chapons et du dépôt sacré remis aux mains de Ribalier, que la jeune dame écoute avec une tranquillité parfaite et des saillies de poupée Huret : « Bien, mon ami..., parfaitement, mon ami. — C'est un ange! se dit l'associé plein de joie, rien de plus commode à surveiller. » Là-dessus le romanesque Brochard qui donne volontiers un tour symbolique à ses pensées, tire de sa poche

un bouton de rose cueilli par lui à la cime d'un gâteau monté et l'attache au corsage de sa femme : « Je veux le retrouver là, vous m'entendez bien... le retrouver là dans deux jours, intact et frais comme je le laisse. — J'y ferai en sorte, mon ami ! » répondent les yeux clairs où rit une candeur charmante. Et Ribalier murmure encore : « O ange ! »

Il va de soi que l'ange n'est qu'un méchant petit diable qui lui fera de ses fonctions de tuteur le contraire d'une sinécure : « Tu veux surveiller, bonhomme ? eh bien, surveille ! » Et comme les officiers du 301^e sont venus boire un lunch au *Grand-Cerf* ce soir-là, un complot s'organise entre eux et M^{me} Brochard pour rendre la vie dure au malheureux associé qui d'un bout de l'acte à l'autre court après la femme de son ami, la surprend avec un capitaine, un lieutenant, un sous-lieutenant, tout un régiment d'amoureux ! Et comme il trempe bien ses ailes dans le punch, l'ange aux prunelles limpides, comme il vous style un couplet de caserne ! Il a fait son volontariat, bien sûr, ce séraphin ! Il a fait surtout la gageure de vous rendre fou d'amour, mon pauvre Ribalier ; et quelques verres de champagne aidant, vous voilà si bien parti, lancé à fond de train, que le rideau tombe juste à point, pour nous cacher vos débordements, vos faiblesses et les scènes scandaleuses dont l'hôtel du *Grand-Cerf* est témoin.

Le troisième acte, c'est Ribalier dégrisé, plein de remords, face à face avec sa conscience, et quelque chose de plus rébarbatif encore que sa conscience, la figure de Brochard revenu bredouille de sa chasse aux chapons, mais s'en consolant avec le souvenir de la belle paire de gifles et du coup d'épée magistral qu'il vient d'allonger à son fournisseur infidèle. » Ainsi périssent tous les traîtres ! » fulmine l'ancien sergent-major, brandissant sa fourchette et jetant un regard torve sur sa femme et son associé assis de l'autre côté de la table. — « Je suis perdu... il sait tout », se dit Ribalier, pâle d'angoisses ; et, pour l'achever, voilà la petite mariée qui se met à dégoïser devant son mari tout le vocabulaire un peu vif du mess et de la cantine, que lui ont appris ses amis les officiers et sous-officiers du 301^e. « Des officiers amis de ma femme !... Qu'est-ce à dire ? » demande Brochard courroucé ; puis d'une voix tonnante, avec des regards d'ogre : « Mon bouton de rose, où est-il ?... Je le veux... » Éperdu de terreur, Ribalier va tout avouer, la trahison de l'ange, leur crime de la nuit dernière, quand un éclat de rire lui coupe la parole et M^{me} Brochard saute au cou de son mari, sa rose fraîche au côté comme Mimi-Pinson. Ribalier a été victime d'une

mystification infâme. On a voulu lui apprendre qu'avant de surveiller les autres, il fallait savoir se surveiller soi-même. Et soyez sûr que la leçon profitera.

En tenant compte de tout ce qui se perd dans l'analyse d'une œuvre de ce genre, n'est-ce pas qu'il y avait là un cadre de pièce amusante ? Les deux physionomies de Ribalier et de Brochard, fort bien rendues par Geoffroy et Pellerin, sont étudiées sur le vif et solidement peintes. Rien de plus comique que Ribalier, ce Tantale du traversin, une jambe dans son lit, l'autre à terre, ne parvenant jamais à se coucher tout à fait. Et quand la dame du 17 vient le relancer jusque dans sa chambre, comme il la reconduit bien avec un beau sang-froid prudhommesque. Une autre jolie scène est celle du dîner, au troisième acte, tous ces gens terrorisés par la mauvaise humeur de Brochard, n'osant plus parler, demandant « du pain » à voix basse. Cela vaut en son genre le déjeuner de la *Boule*, avec cette différence que dans la *Boule* ces jeux de scène, ces longs silences ouvraient le premier acte, tandis qu'ici placés au dernier, ils ralentissent, refroidissent l'action qui devrait à cette heure se précipiter au dénouement, comme un cheval lancé, flairant l'avoine du retour. Il y a ici une erreur d'optique théâtrale. La ronde aussi était de trop, un peu démodée et criarde, de même que la déclaration d'amour du sergent venant rôder autour de M^{me} Brochard avec des gants d'ordonnance et des gestes de Carragouss. Toutefois ce sont là des griefs de peu d'importance, une mise au point défectueuse mais facile à rectifier et qui ne saurait expliquer la colère du public ou plutôt son désappointement. « Comment ! ce n'est que cela », semblait-on dire, sans réfléchir un instant que l'auteur n'avait pas eu la prétention de donner autre chose *que cela*. Sans doute le spectateur était dans son droit de logique aveugle et exigeante ; mais où il l'a outre-passé, c'est en ne laissant pas prononcer le nom de l'auteur. Il n'en entend pourtant pas résonner souvent sur la scène des noms de cette valeur-là.

Et maintenant qu'Émile Zola se le tienne pour dit. Le public, qui n'est pas dans le secret des lassitudes d'un esprit ni de ses besoins de détente, exige des talents qu'il aime toujours la note dominante une fois le diapason donné, et de l'auteur d'*Une page d'amour* en particulier des œuvres également belles, montées de ton et puissantes. On ne lui permet pas même le petit somme si nécessaire de temps à autre au repos du bon lion. Qu'il soit donc toujours rugissant et les griffes dehors ! C'est un rude métier, mais il est de force à le faire.

L'ASSOMMOIR

tiré du roman d'EMILE ZOLA

par W. BUSNACH et O. GASTINEAU

(Théâtre de l'Ambigu, janvier 1879)

Ce qu'il y a de mieux à dire du drame de l'*Assommoir*, c'est qu'il ne nous a pas gâté le cruel et beau roman qu'il rapporte au théâtre. Les auteurs ont parfaitement compris qu'il ne s'agissait point ici d'une adaptation ordinaire, qu'ils n'avaient pas devant eux une situation dramatique à nouer, à dénouer avec des lenteurs calculées, la gradation savante des péripéties, mais un vaste tableau de mœurs qu'on voulait agrandir encore de toutes les illusions d'optique de la scène, éclairer d'une lumière de diorama. Prenant donc le volume à la première page, ils l'ont suivi jusqu'au bout, soulignant au crayon de couleur, comme fait le dessinateur dans le livre qu'il est chargé d'illustrer, les passages qui leur semblaient convenir le mieux aux effets de la rampe, et ainsi s'est déroulée pour le public de l'Ambigu l'existence de Gervaise et de Coupeau, de sa première à sa dernière étape.

L'effet de la représentation a été considérable. Sans doute, ce n'est pas aujourd'hui qu'on a mis à la scène Paris ouvrier, mais jamais avec cette vigueur, cette sincérité surtout. Il y avait toujours quelque prince Rodolphe sous roche dans le drame populaire tel qu'on le charpentait autrefois, toujours une porte secrète mettant en communication l'atelier

faubourien avec l'alcôve mondaine; toujours quelque aventure extraordinaire, une révélation du dernier acte qui faisait la fille du chiffonnier héritière d'un des plus grands noms de France et finissait par mêler tous les rangs, toutes les conditions des personnages comme sur le pont d'un steamer qui vient de toucher. Ici rien de tout cela. La pièce, ainsi que le roman, nous promène exclusivement en pleine atmosphère de peuple, à travers des joies et des misères de pauvres gens. Une noce ouvrière sous les tonnelles d'un cabaret de faubourg, l'ouvrier au travail sifflant sur son échafaudage, l'arrivée de la soupe au chantier à l'heure où le déjeuner sonne à toutes les cloches de fabrique, voilà les tableaux qu'on offre au public charmé, intéressé, se fâchant seulement lorsqu'il croit entendre ferrailler dans quelque coin la batterie de cuisine du mélodrame. A voir la salle si bien disposée, si intelligente, comprenant tout, acceptant tout, même le lugubre shakespearien de Bazouge, M. W. Busnach qui est homme d'esprit a dû regretter le demi-peloton de bonne et solide ficelle qu'il a usé en pure perte. Le drame tenait sans cela. Il tenait par la force du livre, l'éloquence du poète, — car ce naturaliste est avant tout un grand poète, — l'intensité de vie que dégagent toutes ses visions et dont se sont imprégnés les principaux interprètes de son drame.

Le rôle de Coupeau, tel que le joue M. Gil-Naza, est un chef-d'œuvre d'observation directe et vraie, moins encore dans les fureurs alcooliques où le public l'acclame qu'aux mille nuances furtives qui composent la physionomie du personnage. D'autres bons comédiens du boulevard, Taillade ou Dumaine par exemple, pourraient très bien se charger de l'épouvantable scène du delirium, nous n'en connaissons pas un capable d'exprimer comme M. Gil-Naza l'amour de Coupeau pour sa Gervaise, de nous faire sentir ce qu'il y a de touchant, de bègue, d'ingénu, sous ce gros rire bête et ces gestes de balourd. Ah! les mots n'y sont pas, mais comme le cœur lui saute dans la poitrine, quel dévouement, quelle tendresse au fond de ses yeux d'enfant. Puis, quand Gervaise a bien voulu du compagnon, qu'il n'a plus son désir comme une arête en travers de la gorge, alors, c'est un autre Coupeau, vaillant et gai, qui n'est plus embarrassé de ses mains ni de sa langue. Il faut le voir en veste de zingueur, un foulard au cou, posé, carré, solide, maniant ses outils, alignant ses plaques de zinc avec un geste de maître ouvrier et ce je ne sais quoi de libre et de martial que donne le travail du fer.

Mais c'est dans la scène de jeu à l'*Assommoir* que l'artiste se montre admirable. Malgré ses bonnes résolutions, un samedi soir, en sortant de la paye, Coupeau s'est laissé entraîner chez le père Colombe ; il offre une tournée, il en accepte une autre, puis quand la ripaille commence à chauffer, on apporte le tourniquet et la partie s'engage. Dam ! nous ne sommes pas au petit club et l'hypocrisie mondaine n'a rien à voir dans les crispations de cette tête de joueur accompagnant tous les tours de l'aiguille d'un regard aussi aigu, aussi rapide qu'elle. Perdu !... la contraction douloureuse du visage, l'instant de stupeur qui suit le coup, puis le geste pénible et long allant chercher la paye au fin fond de la poche, tout cela est merveilleusement rendu, incisif et net comme une planche de Hogarth. La rentrée de Coupeau chez lui après sa guérison est plus saisissante encore. C'est un après-midi de dimanche, lumineux et gai, avec tout Paris dehors. Seule dans son taudis, Gervaise pleure comme une enfant, la tête sur la table. Il n'y a plus un sou à la maison, pas une nippe à engager, rien, pas même une croûte de la veille. La fille couraille, le père est à l'hospice, ont dit qu'il va mourir... Et cette idée que Coupeau va mourir fait le logis encore plus noir, redouble les larmes de Gervaise. Non certes qu'elle l'aime encore, il lui en a trop fait... mais quand l'homme manque à la maison, c'est la fin de tout, il n'y a plus d'espoir de s'en tirer jamais... Soudain la porte s'ouvre, et tout de suite il semble qu'un flot de soleil entre dans le bouge... C'est lui, parbleu ! c'est l'homme de Gervaise, bien pâli, bien faible, mais radoubé en somme, plein d'ardeur au travail et de belles promesses. Peu de choses, au théâtre, nous ont aussi profondément ému que cette apparition de Coupeau. Les deux bras serrés d'un geste de malade sur la vareuse mince, tout frissonnant de froid, de faim, le pauvre diable parle d'avenir, d'espérance avec une bouche affolée qui ne trouve plus les mots, des détentes nerveuses dans tous les membres... Pour sûr, non, il ne boira plus. Oh ! plus jamais... Et l'artiste souligne ce serment d'ivrogne d'un magnifique et terrible regard qui en dit long sur ses cauchemars de l'asile Sainte-Anne. Gervaise elle aussi est bien touchante dans cette scène, et l'admirable cri dont elle salue l'arrivée de son pauvre homme est d'un irrésistible émotion. D'ailleurs, à part quelques vibrations intempestives, deux ou trois intonations Conservatoire, « *Elle !... c'est elle !* », tout le rôle est composé d'une façon superbe. Les auteurs ont en vain atténué la Gervaise du livre, l'artiste nous la rend toute pareille, douce, endormie, insouciant,

bien faite pour geindre, pour traîner des journées entières chez les voisines en berçant d'interminables plaintes d'enfant qu'elle tient dans ses bras. C'est bien la femme de Coupeau, arrivant de chute en chute au même niveau bas du mari. Elle a sa part de la misère et du désastre ; plus forte, elle aurait tout sauvé.

M^{me} Hélène Petit, en jouant la pièce, songe tout le temps au roman, et le vit, pendant ces cinq actes assez habilement pour conserver au type qu'elle représente le geste simple, la gentillesse ouvrière des jeunes femmes qui courent Paris en taille, un bonnet blanc sur leurs cheveux ébouriffés.

A côté de ces deux excellents comédiens, M. Dailly donne au légendaire « Mes-bottes » un physionomie populacière mais bien plaisante. De dos, de face, dans ses intonations, ses moindres gestes, on le connaît, on l'a vu, et sa flânerie gouailleuse, et ses poses d'ouvrier beau parleur. Pour ceux qui aiment notre Paris, amusant jusque dans sa boue, entendre discourir « Mes-bottes » est une joie ineffable. Derrière lui M^{me} Boche, rondelette et bon enfant, M. et M^{me} Lorilleux, aussi inséparables que deux chaînons de ces chaînes qu'ils fabriquent, Bec-Salé, Bibi-la-Grillade, de vrais noms de guerriers Apaches, tout ce monde-là défile allègrement comme l'illustration vraie du livre, sa rumeur frémissante et vivante. M. Delessart laisse bien à Lantier sa tournure paresseuse et bellâtre ; mais il le joue trop avec les dents serrées, le regard noir d'un troisième rôle. « C'est la faute des auteurs », nous répondra-t-il ; c'est encore plus la sienne. On ne demande pas un vermouth au père Colombe sur le ton où l'on dirait : « A nous deux, Monsieur le comte ! » Nous adresserons le même reproche à M^{lle} Lila Munte qui s'habille en feu de bengale au cinquième acte, comme si son personnage n'était pas déjà trop satanique. M^{me} Schmidt qu'on a chargée de jouer la mère Goujet en fait une lugubre quakeresse, qui parle du devoir à peu près aussi gaiement qu'une horloge de collègue. Il faut à cette actrice de talent des colères, des violences que le rôle ne comporte pas ; mais au moins aurait-elle pu lui donner l'accent honnête et simple, sans déclamation ni geste de mélodrame. M. Angelo, en ouvrier forgeron, ne nous satisfait pas non plus. Il fallait là Dumaine ou Deshayes, de la voix et des muscles pour dire la vérité aux ivrognes et faire trembler les mauvais chiens. La tendresse et le respect conservés à la vieille mère auraient paru bien plus touchants chez un gars de forte trempe, et aussi son sentiment pour Gervaise, un peu affadi par le

bénisseur à barbe blonde que nous représente M. Angelo, un bon sujet des cercles catholiques, la voix blanche comme sa chemise vraiment trop propre pour du linge de forgeron. C'est dommage; car le rôle est bien fait et sert de sauvegarde à la pièce, parlant triomphalement pour le peuple laborieux et fier, en face des lâchetés, des faiblesses, de l'ava-chissement de l'autre.

La petite Nana, une des merveilles du livre, est aussi complètement défigurée par l'actrice chargée de nous montrer la belle fille délurée et sans cœur cousant ses chiffons roses dans la poussière d'un galetas, et courant s'enivrer de soleil sur les boulevards extérieurs, quand le pain manque et que la mère pleure. Mais les défauts se perdent dans l'ensemble et l'admirable décoration qui sert de cadre à chaque tableau. On n'a jamais rien fait d'aussi saisissant. Il semble que les belles descriptions du livre aient pris corps, que cette prose au brillant relief soit arrivée à changer chacun de ses mots en l'objet même qu'il représente. Quand la toile s'est levée sur le lavoir du second tableau, vivant et pénétré de lumière, linge étendu, baquets fumants, vapeur d'étuve, au fond l'escalier par où descendront Gervaise en camisole blanche et Virginie dans son noir de couturière pour venir prendre place parmi ces femmes animées et bruyantes, le battoir en main, les vêtements plaqués d'eau, ça été pour toute la salle une vive émotion de curiosité. L'intérieur d'un temple de Bouddah n'aurait pas paru plus étrange ni plus neuf. La barrière, au matin frileux, avec la descente des ouvriers se hâtant à mesure que le jour grandit, les rues éclairées peu à peu, la lanterne du marchand de tabac rougissant dans la lumière; la maison en construction, la poussière blanche entraînant des décombres dans la chute de Coupeau, tout cela est observé et fort beau, comme la découverte d'un nouveau Paris dont les auteurs de mélodrame nous avaient montré jusqu'à ce jour que les carrefours à crime, ou les bords de Seine au Moyen Age.

En regardant ces magnifiques tableaux où la nature s'agrandit de l'interprétation artistique, nous aurions voulu qu'une voix s'élevât tout à coup sur le théâtre, pour lire quelques descriptions du livre de Zola, mettre en face du décor la belle langue imagée et forte d'où il est sorti.

REPRISE DE « RUY BLAS »

par VICTOR HUGO

(Théâtre Français, avril 1879)

De toutes les pièces de Victor Hugo, il n'en est pas qui porte plus ostensiblement que *Ruy Blas* l'estampille et le millésime de 1830, le romantique « Hierro » que les croisés du grand mouvement littéraire avaient pris comme cri de guerre et signe de ralliement. Et pourtant le drame n'a pas vieilli. Il nous est apparu hier tel que nos pères l'avaient vu le premier jour, puissant, vivant, pathétique, théâtral jusque dans ses invraisemblances ; et des applaudissements enthousiastes l'ont accueilli vendredi soir au Théâtre-Français comme sur la scène de la Renaissance il y a quarante ans. Alors comme aujourd'hui se devinaient çà et là dans la charpente de l'œuvre certains caprices de construction, certaines lézardes même, que le temps n'a étoupées ni agrandies, mais qui restent savamment et richement déguisées et drapées par la magie de vers incomparables.

Toutes les variétés de tours et d'intonations, toutes les nuances du langage, tendresse, héroïsme, ironie amère ou bouffonne, s'entremêlent, se croisent dans ce grand drame de trois mille vers : le clavier humain tout entier y est tenu, touché, sensibilisé. Et par quelles mains ! Dans tout le répertoire classique invoqué si souvent en face de pareilles œuvres, savez-vous rien de comparable à la gaieté lumineuse, à la verve rutilante, endiablée et solide qui sort de don César de Bazan, de son

grand panache éventé? C'est un régal d'entendre cela, vrai régal de vins espagnols, enivrants, veloutés et chauds. Et comme Coquelin aîné l'anime et le débite, ce quatrième acte, non pas à la façon de Mélingue qui fit le rôle à l'Odéon, — étudié, curieux et *livresque*, — mais avec ses moyens de gaieté franche et communicative! «Plus Figaro que don César», a-t-on dit près de nous dans la salle. Reproche incompris, immérité. Certes l'acteur n'a pu busquer son nez pour la circonstance, mais il est brillant, bavard, ému, avec la juste mesure de distinction qu'il faut à ce gueux de don César, dont la grandesse espagnole a fait trop de siestes sous les ponts et sur les berges brûlées de soleil pour ne pas en avoir conservé dans sa cape l'empreinte bohème et le parfum routier. Coquelin, se déroband à la tradition du rôle, en crée une nouvelle que le succès a tout de suite autorisée au point de substituer pour le spectateur un personnage de second plan à *Ruy Blas* qui devrait tenir le premier. C'est que M. Mounet-Sully, d'ailleurs toujours très bien drapé dans ces rôles de drame qu'il affectionne n'y apporte pas la puissance soutenue et tranquille de Coquelin dans don César. Superbe, au cinquième acte, de passion et de colère, à partir du moment où *Ruy-Blas* éclate :

Je m'appelle Ruy Blas et je suis un laquais ;

touchant, violent, terrible, enlevant les applaudissements à la pointe de chaque rime, il avait fait longtemps attendre ce réveil, débité mollement la tirade «Bon appétit, messieurs!...» un des grands airs du drame lyrique, et surtout manqué complètement la scène où don Salluste s'amuse à humilier le valet qu'il vient de créer grand d'Espagne ;

*L'air me semble un peu froid,
Faites-moi le plaisir de fermer la croisée.*

M. Mounet abuse-t-il des temps pour fermer la fenêtre, ramasser le mouchoir? accentue-t-il superficiellement l'effort de l'esclave ron geant son frein? A coup sûr, cela est mal ajusté, mal mesuré; la scène en garde du gauche, presque gênante à regarder. Et pourtant elle est théâtrale. Lafontaine — pour ne pas parler de Frédérick que nous n'avons jamais vu — en tirait un effet puissant. A force de travail, de réflexion, M. Mounet-Sully parviendra à placer là les nuances qui

manquent, les pauses harmoniques d'une page musicale. Il faut louer M. Febvre, suffisamment sobre et fort, hautain et farouche pour le sinistre don Salluste; c'est une création de premier ordre. Compliments aussi à M. Martel, à la physionomie discrètement bouffonne qu'il prête au vieux don Guritan, l'amoureux de la reine; bien campé sur ses ergots, comme un vieux coq de combat, il accentue seulement trop ce côté vieux-coq, et sa façon de lever et d'arrondir la patte rappellerait pour un rien le comique Alexandre dans la *Poule aux œufs d'or*. Quel éloge donner à M^{lle} Sarah Bernhardt qui ne soit pas une redite sur sa voix si pure, cette intonation limpide et nette, clef de diamant qui ouvre tout, les situations les plus difficiles, les cœurs les plus rebelles? Le public a manifesté son enthousiasme plus encore cette fois que toute autre. Mais le critique doit se permettre de dire à l'actrice qu'elle ne nuance pas assez ses rôles, les laissant tous à l'aventure d'un talent éprouvé et d'une sympathie universelle. Dans *Ruy Blas*, nous ne lui avons vu faire œuvre de comédienne qu'à l'acte II, quand la reine à genoux essaie de prier avec sa lettre sur le cœur: «Secourez-moi, Madame...» La lettre posée, reprise, la prière interromptue:

*Je vais la relire
Une dernière fois et puis je la déchire.*

Tout cela est merveilleusement compris et prononcé dans la note la plus juste. Quant au reste, M^{lle} Sarah Bernhardt ne joue pas le rôle: elle le chante. Lorsque nous aurons complimenté M^{lle} Baretta pour la gentille vivacité de son personnage de Casilla éclatant en rires perlés dans la morne solitude du palais espagnol, il ne nous restera plus qu'à louer les décors, les costumes splendides, cette pompe un peu voyante, un peu «opéra», qui distingue depuis quelques années la mise en scène du Théâtre-Français.

*
* *

.....
La presse est unanime à constater l'éclatant succès de la reprise de *Ruy Blas*. On s'est contenté de critiquer certains détails de l'interprétation, et à ce propos nous tenons à distraire, à l'aide d'un curieux

petit livre paru ces jours derniers à la librairie Ollendorff, la fausse tradition de ce rôle de don César que Coquelin vient de rendre avec un éclat incomparable.

Tout en reconnaissant les qualités du comédien et son effet sur le public, la plupart de nos confrères lui reprochent d'avoir dénaturé le personnage, de le jouer volontairement sans majesté, sans noblesse, plus en Figaro qu'en donc César. Eh bien, si nous consultons l'*Histoire de Ruy Blas*, de MM. Alexandre Hepp et Clément Clément, nous y voyons qu'en 1838, lors de la première distribution de la pièce, l'emploi de don César, d'abord destiné à Guyon, fut en définitive donné à Saint-Firmin. Guyon était un grand premier rôle, Saint-Firmin un comique très franc, très vif, qui prit son personnage à la bonne franquette et ne songea qu'à en faire une opposition joyeuse et lumineuse à tout le noir, à tout le terrifiant du drame. Le rôle ainsi compris amusa beaucoup; plus tard, en 1841, quand *Ruy Blas* passa à la Porte-Saint-Martin, ce fut Raucourt qui prit la suite de Saint-Firmin, qu'on trouvait un peu grêle pour les dimensions de la salle, mais la physiologie du bon sacrifiant resta la même. Quelques années après, Frédérick Lemaître, que les guenilles picaresques de Zafari avaient toujours tenté, se fit faire sur mesure une pièce intitulée *Don César de Bazan*, où l'admirable fantaisie du poète, démesurément grossie, boursoufflée, dépouillée du scintillement magique de ses rimes, emplissait à elle seule cinq ou six actes de mélodrame, jugés par Théophile Gautier de la façon suivante : « MM. Dumanoir et Dennery sont, à n'en pouvoir douter, de fort honnêtes gens qui ne « feraient » pas le mouchoir et qui *font* l'idée. Au moins ont-ils eu la candeur de ne pas démarquer le foulard dramatique qu'ils ont retiré de la poche de l'illustre poète Victor Hugo. Par ce temps de piraterie littéraire, c'est encore de la vertu — relative... Mais quel acteur immense que Frédérick ! Comme avec un geste, un mot, un cri, il remue son public, de l'orchestre au paradis ! vous croyez entendre des scènes d'amour, des mots de flamme, des cris de vengeance ! Lisez la pièce, il n'y a rien. C'était Frédérick qui écrivait tout cela en levant les yeux au ciel, en se jetant à genoux, en changeant une chaise de place, en laissant tomber son front orageux dans ses mains convulsives. »

Dès ce jour, le faux don César était créé, c'est-à-dire le grand premier rôle à la fois tragique et bouffon, burlesque et pathétique, don Juan de la corde et du ruisseau, Paillasse et Almaviva tout ensemble ;

mais allez donc faire tenir un gaillard pareil dans la même boîte que Ruy Blas et don Salluste. Mélingue qui, en 1872, joua le rôle avec la tradition de Frédérick, y parut singulièrement lugubre, surtout au quatrième acte. Son cimier romantique beaucoup trop haut lui retombait sur les yeux comme un panache de corbillard, et malgré Sarah Bernhardt, Lafontaine et Geoffroy, la pièce s'en ressentit. Cette, fois, au contraire, la verve de Coquelin a fait bien le contraste voulu par Victor Hugo; et, selon nous, ce sera la gloire du comédien d'avoir mis le premier en lumière l'esprit éblouissant et la force comique du poète de *Ruy Blas*.

L'ÉTINCELLE

par EDOUARD PAILLERON

(Théâtre-Français, mai 1879)

Il n'y a, pour vrai dire, qu'une scène dans la comédie de M. Paileron ; mais cette scène est si ingénieuse, si joliment parlée, filée avec tant de légèreté et d'adresse, qu'elle fait du petit acte joué mardi dernier à la Comédie-Française une des pièces les plus vivantes, les plus solides du répertoire. Voici : le capitaine Raoul, gentil garçon, vingt-sept ans, fortement atteint de la papillonne a mis dans sa tête qu'il épouserait la petite Toinon ; et c'est à sa tante, M^{me} de Rénald, une toute jeune veuve, dernière survivante du théâtre de Scribe, qu'il fait cette confidence, un soir de printemps, au fond d'un parc d'Octave Feuillet. M^{me} de Rénald l'écoute d'abord en riant ; elle connaît les fantaisies de son beau neveu ; elle sait qu'il a l'humeur voyageuse et ne garnisonne jamais longtemps. De qui n'a-t-il pas été amoureux fou ? A qui n'a-t-il pas offert son cœur monté en broche, en breloque, agrafe, pendant d'oreille, bijou de cou ? Elle-même, si elle avait voulu le croire, si elle n'avait pas eu plus de raison que lui !... Et maintenant où en serait-il ? Juste Dieu ! avec ce nouveau caprice qui se lève ? « Non, ma tante, pas un caprice... Tout ce qu'il y a de plus sérieux... J'aime Antoinette, votre filleule ; je l'aime de toutes les forces de mon être. Je l'aime !... — Eh bien, aimez-la, mon cher... Qui vous en empêche ? »

On devine dans l'intonation de la jeune femme une nuance de dépit, de regret, et comme la tristesse d'un adieu, mais le capitaine n'y prend pas garde et continue fougueusement : « Oh ! ce n'est pas à moi qu'il faut dire d'aimer ! c'est à elle, c'est à ce petit roc de Toinon, que je ne peux pas parvenir à émouvoir... Étrange fille ! Quand je lui soupire quelque chose de tendre, elle me reçoit comme son autre amoureux, le notaire Gilet ; elle rit au nez de toutes mes déclarations... Que devenir ? Comment m'y prendre pour me faire aimer ?... Je n'ai plus d'espoir qu'en vous, ma tante. — En moi ? — Oui, vous seule pouvez m'aider à animer cette Galathée de pierre froide. — Mais par quel procédé ? — Oh ! le procédé le plus banal, le plus usé, vieux comme ce vieux banc qui est là-bas au bout de la charmille et sur lequel nous allons nous asseoir, tout près l'un de l'autre... Tendrement, d'une voix pleine de reproches, vous me parlerez de mon mariage comme d'une trahison, d'un manque à nos serments passés... — Par exemple ! — Mais si... mais si... Vous m'accuserez de mensonge, vous maudirez ma légèreté, mon inconstance... Naturellement, moi je me défendrai, je vous répondrai des choses, n'importe quoi, tout ce qui me passera par la tête... Et je suis sûr que Toinette, qui rôde sous la charmille et ne manquera pas de venir nous écouter, s'exaltera, se montera à cette idée que d'autres femmes m'ont aimé... Ses yeux s'allumeront, son cœur battra plus vite. L'étincelle, ma tante, nous ferons jaillir l'étincelle ! »

Bien entendu, le premier mouvement de M^{me} de Rénald est de refuser. Voyez-vous qu'elle aille servir d'amorce à ce petit bec rose ! est-ce un emploi pour elle, cela ! Mais ce diable de capitaine a des arguments si irrésistibles, une si câline façon, à la fois enfantaine et virile, de dire : « *Venez su'l'banc, ma tante... Allons, ma tante, venez donc su'l'banc !* » Ils y vont à la fin *su'l'banc*, et se mettent à jouer leur petite comédie, à laquelle la tante se prête d'abord d'assez mauvaise grâce, récitant son rôle du bout des dents, la tête raide et la bouche pincée, comme une jeune première des théâtres de société. « Ainsi, vous vous mariez, Raoul ?... Ainsi, vous ne m'aimez plus ? » Ils commencent ainsi « pour de rire » ; mais vous savez bien qu'on ne badine pas avec l'amour, et voici que le vieux banc moussu où d'autres avant eux se sont dit qu'ils s'aimaient, voici que l'ombre, le silence, et l'odeur des tilleuls, et la magie de l'heure, tout s'en mêle pour les émouvoir, leur ouvrir le cœur, les jeter aux bras l'un de l'autre, épris depuis longtemps et pour toujours. On ne saurait s'imaginer avec quelle dextérité de

main la scène évolue, vire bord sur bord, sans effort, sans secousse et passe de la comédie en plein drame ardent et vibrant. « Quoi ! vous m'aimiez vraiment ? vous m'aimiez, et je ne l'ai pas vu ! Ah ! malheureux que je suis !... » Au cri désespéré du pauvre Raoul, une plainte, un sanglot étouffé a répondu tout près d'eux dans le feuillage. Mais rassurez-vous, ce n'est pas la petite Rosette de Musset qui est cachée là, c'est M^{lle} Toinon, une bonne fille, qui connaît son époque, ce qu'il faut au public, et ne fera pas à l'auteur le mauvais tour de mourir pour lui garder son dénouement. Ses larmes essuyées d'un revers de main, séchées d'un grand éclat de rire, elle vient rendre au capitaine sa parole et annoncer à sa tante que décidément elle épouse le notaire Gilet, ce qui cause un soulagement général. Comme il arrive à toutes les jolies pièces, la comédie de M. Pailleron est parfaitement jouée. Jamais Delaunay n'a été plus jeune, plus chaud, plus éloquent. Que de grâce ! quel naturel ! et comme les côtés un peu « dessus de pendule » du rôle sont spirituellement noyés dans une certaine crânerie, familière et de belle humeur ! « Venez su'l'banc, ma tante. » M^{lle} Croizette est excellente aussi dans le personnage de M^{me} de Rénald, dont elle ne manque pas une nuance. M^{lle} Samary, toujours vive et spirituelle, nous semble forcer la note de son rire et de ses espiègleries. Elle a une façon de se fouiller, de casser, d'éplucher, de grignoter ses noisettes ! Par moments, on la rêve à la cime d'un arbre...

II

PORTRAITS DE COMÉDIENS

LES COQUELIN

Le talent des deux Coquelin est aussi différent que leur physique. L'un a le rire en large, l'autre le rire en long.

Coquelin aîné se meut à l'aise dans le comique de Molière, de Regnard, le comique effronté à nez court, à grosses lèvres, qui se fait pardonner à force de franchise et d'éclat ses hardiesses inconscientes comme sa gaieté. Joignez à cela la magie d'un débit vraiment admirable, savant jusqu'à la trahison ; car M. Coquelin est homme à vous faire entendre du Beethoven en vous jouant : *Au clair de la lune*.

A côté de M. Coquelin aîné, M. Coquelin cadet a trouvé moyen de se faire applaudir dans des rôles où il est adorable de naïveté, de finesse et de drôlerie vraie. Sa bonne humeur n'a rien de celle du grand frère. C'est un comique plus à froid, tranquille et, par moments, irrésistible : avec un peu de gymnastique on en ferait un clown. Ce que les frères ont de commun par exemple, c'est l'amour de leur profession, et une vocation dramatique très décidée. La chose est devenue fort rare au théâtre, à l'heure qu'il est.

Si jamais vous entrez dans une classe du Conservatoire au moment du cours, regardez ces jeunes gens, ces jeunes filles, assis en face les uns des autres sous la surveillance farouche des mamans. Combien y en a-t-il qui soient venus là, guidés par un véritable instinct dramatique ? Combien qui suivent la scène que récite leur camarade debout et gesticulant là-bas sur le tremplin et la réplique donnée par le professeur ? La plupart de ces apprentis comédiens se trouvent sur ces bancs

sans savoir pourquoi, par vanité, paresse, enfantillage, parce que le métier d'acteur est un métier amusant qui costume, qui met en vue. Mais de vraie vocation dramatique, il n'y en a pour ainsi dire pas. La vocation, cet appel venu on ne sait d'où qui vous force à vous lever et à marcher, combien croient l'avoir entendu qui n'ont jamais eu d'oreilles!...

Les deux Coquelin, eux, vivaient en province, garçons boulangers dans la boutique paternelle, quand l'irrésistible désir de jouer la comédie leur est venu. Était-ce le nuage de farine où ils travaillaient, présage des parades futures, ou la toque du mitron, qui semble déjà un fragment de costume?... Toujours est-il que dès l'âge de treize ans, l'ainé, robuste gaillard, en enfournant le pain, ne cessait de réciter des vers, de déclamer des tirades de tragédie, de comédie. D'où cela lui venait-il? Devant de pareilles révélations artistiques, on pense à ces graines invisibles des sapins qu'un coup de vent éparpille un peu partout et qui un beau jour font pousser un arbre dans un creux de roche, à des endroits inaccessibles, loin de toute sapinière, par un hasard miraculeux du terrain et de l'air.

Le père naturellement s'opposa d'abord à cette résolution. «Tu as un bon métier dans les mains disait-il à son fils... La boulangerie va bien, tu prendras ma suite.» Mais on ne peut pas résister à une vocation réelle. Coquelin partit pour Paris, entra au Conservatoire, y resta seulement dix mois, et à vingt ans il débutait au Théâtre-Français dans le rôle de Figaro, où il se montra tout de suite grand comédien. Quoique très fier du succès de son fils, le père ne pouvait s'empêcher de dire : «Il allait très bien aussi comme boulanger... Heureusement Cadet est là... C'est lui qui prendra ma suite.» Mais Cadet avait bien autre chose dans la tête. Malgré une grande disproportion d'âge, c'est à lui que son frère faisait part de ses projets, de ses rêves, devant lui qu'il déclamait ses tirades, si bien que le petit Coquelin, n'étant encore que mitron, se sentait déjà mordu, et quand il s'en allait le dimanche porter des galettes chaudes aux pratiques, il marmottait des bouts d'hémistiches volés au grand frère avec des gestes déclamatoires qui secouaient sa corbeille sur sa barrette blanche. Puis, quand il fut devenu grand et qu'on parla de le mettre à la pâte, Cadet déclara formellement qu'il voulait être comédien : «Allons, bon!... Je n'en sauverai pas un, fit le malheureux boulanger consterné... C'est comme une peste qu'ils ont tous... Où ont-ils donc attrapé ça, mon Dieu?» Mais enfin, comme

il était excellent homme et qu'après tout le théâtre n'avait pas mal réussi à l'autre : « Va pour comédien », dit-il, et voilà Coquelin II en marche sur le Conservatoire.

Pour celui-là, ce fut plus dur que pour le frère. Il avait le travail plus lent, plus pénible, rien du brillant, de l'exubérance de l'aîné ; au contraire, une verve contenue, tout intérieure. Au lieu d'emporter le succès d'un éclat de rire, il y arriva peu à peu à force de patience, de volonté, de physionomie. Le grand frère était là pour l'aider de ses conseils, de ses encouragements, de sa protection déjà puissante. Seulement, ce qui lui avait d'abord été très utile lui devint bientôt un obstacle. C'est terrible d'être « quelqu'un cadet » toute sa vie. L'aîné, généreux et paternel, s'écarterait cependant tant qu'il pouvait ; mais une personnalité pareille ne s'efface pas comme elle veut. Au même théâtre tous les deux, tous les deux dans le même emploi, la situation était bien difficile à maintenir ; d'autant que cette Comédie-Française, c'est le couvent des Vert-vert. Il y a toujours là une foule de rivalités, de compétitions, de suprématies, mille débats dont le public ne se doute guère. Pensez qu'un talent tapageur, exultant de vie et de jeunesse, comme celui de Coquelin, n'était pas sans avoir suscité autour de lui des inimitiés, des antipathies qui n'osant pas s'attaquer à l'aîné trop solide sur sa base, retombaient sur le cadet. C'est ce qui a sans doute décidé ce dernier à quitter la place, et à s'en aller sur une autre scène, où il ne se tiendrait plus dans l'ombre de son frère, ombre glorieuse mais à laquelle un tout petit rayon personnel est encore préférable. Il y a là une ambition d'artiste très louable. Nous regrettons seulement que M. Coquelin cadet ait choisi le théâtre des Variétés. Sa place est marquée au Vaudeville ou bien au Gymnase, où son talent, très original, très moderne, sera vraiment mis en lumière. C'est de là qu'après deux ou trois créations heureuses, il faut qu'il revienne au Théâtre-Français, par la grande porte cette fois, non plus par le petit escalier mélancolique des doublures et des cadets.

M^{me} NAPTAL-ARNAUD

Dans quelques jours nous aurons au Vaudeville la comédie de M. Émile Augier, jouée par Lafontaine, qu'on n'a pas vu depuis la *Haine*, et par M^{me} Naptal-Arnaud, l'excellente comédienne que Paris applaudissait il y a vingt ans, et dont la réapparition sur une scène du boulevard sera pour tous une agréable surprise.

— Je ne demanderais pas mieux que de vous donner ma pièce, disait un jour M. Augier aux directeurs du Vaudeville. Avec les toilettes ornées que les couturiers font aux dames par le temps qui court, l'escalier de la Comédie-Française n'est pas assez large pour que l'*Étrangère* et *Madame Coverley* puissent le monter de front. Mon héroïne est trop bien élevée pour faire valoir ses droits de priorité, et trop fière pour se les laisser prendre ; je préfère l'emmener ailleurs. Malheureusement ni chez vous, ni chez M. de Montigny, je ne trouve la femme qu'il me faudrait.

— Quelle femme vous faut-il donc ? ou plutôt quelle femme est-ce donc que votre M^{me} Coverley ?

— Ah ! voilà ! C'est une personne d'un certain âge, à coup sûr, puisqu'elle est mère d'un grand garçon bon à marier, comme Pierre Berton, par exemple ; mais elle doit paraître encore assez séduisante, assez belle de tournure, de voix, de visage, pour que Lafontaine puisse lui dire : « Je vous aime ! » et persuader toute une salle de son amour. Avez-vous cette femme-là ?

— Certainement, nous l'avons ; ou du moins nous l'aurons, si vous pouvez décider M^{me} Naptal à jouer le rôle.

— M^{me} Naptal-Arnaud?... Mais elle est en Russie.

— Non, elle est à Paris, retirée du théâtre.

— Eh bien, alors, comment voulez-vous?...

— Vous savez bien qu'on n'est jamais retiré du théâtre. Allez la voir et lisez-lui votre pièce. Elle jouera.

Voilà notre auteur se présentant avec son manuscrit chez la comédienne retirée, qu'il trouve absolument conforme au type de son personnage, mais à mille lieues de toute pensée de théâtre, fermement décidée même à ne plus mettre les pieds sur une scène quelconque : « Y songez-vous, mon cher poète ? Remonter sur les planches, à mon âge, quand les Parisiens ne m'ont pas revue depuis vingt ans, qu'ils ont eu tout le temps de m'oublier, d'ignorer jusqu'à mon nom!... N'insistez pas, je vous en prie, c'est impossible... Vous en avez tant d'autres qui vous joueront cela mieux que moi... Voyons un peu ce manuscrit... En effet, je crois que le rôle me conviendrait. Il y a certains élans, certaines notes de grâce, de tendresse... Oh! oh! voici un « Je vous hais! » qui doit être bien difficile à dire!... En tout cas si je me décidais par hasard, je veux bien qu'on sache que je ne rentre pas au théâtre, que j'y reparais exceptionnellement, et rien que pour cette pièce-ci. — On le saura, madame. Tous nos amis le diront ; mais personne ne les croira. » Il est bien probable, en effet, que si la comédie de M. Émile Augier obtient tout le succès prévu, sa principale interprète restera longtemps encore au Vaudeville et créera d'autres personnages du même genre. Ce serait à souhaiter, surtout pour les auteurs toujours en peine d'actrices de talent quand il s'agit de ces emplois dangereux où il faut paraître très jeune et ne l'être qu'à moitié.

MORT DE FRÉDÉRICK LEMAITRE

(Janvier 1876)

Un acteur dont le souvenir est intimement lié aux grandes batailles scéniques de ce siècle, Frédérick Lemaître, vient de s'éteindre après avoir passé de longues années dans ce demi-crêpuscule où les artistes qui survivent à leur gloire se réfugient avant de mourir.

Il ne nous a pas été donné de voir l'illustre comédien au temps de ses triomphes. A peine à quelques représentations extraordinaires nous est-il apparu, sans mémoire et sans voix, drapé du manteau romantique, comme un spectre qui traîne déjà le drap de sa tombe, aussi ne pouvons-nous juger de la splendeur première de ce talent qui fut assez original et puissant pour rester à jamais associé aux noms retentissants d'Hugo, de Dumas père dans la résurrection dramatique de 1830. Mais ceux qui sont venus avant nous se rappellent encore avec enthousiasme les créations célèbres de Frédérick, ses succès, ses défauts même qui étaient à cette physionomie singulière comme un signe de génie, ce trait caractéristique qui marque pour la postérité tous ceux dont elle devra garder le souvenir.

A ces figures grandioses, un peu d'irrégularité ne messied pas, c'est ce qui force la mémoire du spectateur. Ainsi Frédérick avait un mauvais organe, la mâchoire lourde, le geste large mais un peu disloqué ; mettez au service de ces défauts une rare puissance, une souplesse inouïe et vous obtiendrez une de ces personnalités qui passionnent les

foules après les avoir étonnées. C'était bien le créateur de ces types composites que les romantiques ont apportés au théâtre, types parfois surhumains, mais bien mis au point de la scène, c'est-à-dire dans l'exagération voulue des œuvres qui ont besoin d'interprètes. Que Frédérick eût gagné à cette habitude du drame à outrance, trop d'excentricité et certains défauts de goût, c'est incontestable puisque plus tard, appelé au Théâtre-Français, il ne put y rester, et se sentit mal à l'aise sur ces planches classiques et posées, où l'élasticité de son talent le faisait ressembler à quelque clown agile, ayant perdu le terrain souple qui servait sa fantaisie et ses bonds désordonnés. Il revint alors à ce théâtre de la Porte-Saint-Martin déchu de son ancienne gloire, mais où il retrouvait un public.

On l'a surnommé le Talma du boulevard, et l'expression est restée avec sa double signification élogieuse et critique, parce qu'elle rend bien, malgré ce qu'elle a de convenu, la grandeur et les défaillances de ce talent. Tous les personnages que Frédérick a créés garderont éternellement son empreinte. Don César de Bazan fièrement campé dans ses loques, Robert-Macaire, le plus audacieux coquin du théâtre moderne, Georges de *la Vie d'un Joueur* ; Richard d'Arlington, Tragaldabas, voilà les grandes créations du comédien. *Henri III*, *le Maréchal d'Ancre*, *la Dame de Saint-Tropez*, *Péblo* et une centaine de drames plus ou moins littéraires, seraient encore à citer dans la liste de ses triomphes, théâtre médiocre, mêlé, auquel l'artiste donna quelque valeur en lui prêtant l'autorité de son immense talent, mais qui était destiné à périr même avant lui.

MADemoiselle AGAR

(Mars 1876)

Par ces premiers dimanches de printemps, les représentations en plein jour, auxquelles les Parisiens ont pris décidément un goût très-vif, causent au spectateur une sensation bien singulière.

Du boulevard bruyant plein de foule, traversé de voitures de toutes sortes, d'omnibus chargés dont les timbres sonnent, de charrettes à bras pleines de giroflées et de violettes, quand l'on passe tout à coup dans l'ombre d'un couloir de théâtre où le gaz flamboie tout rouge après le soleil du dehors, on éprouve d'abord une impression de tristesse, comme si, à respirer l'odeur de poussière qui flotte sur les loges et les stalles, on sentait mieux l'abandon de ces belles heures du jour dont la lumière bleuâtre apparaît par moments dans l'écart d'une porte entr'ouverte ou de quelque cloison mal jointe.

Mais combien cette mélancolie s'augmente, si les yeux éblouis encore du papillotement des étoffes modernes et de l'endimanchement des boulevards parisiens, se trouvent tout à coup en face d'un décor fade et vaguement grec, orné de colonnades sous lesquelles un grand diable doué d'un accent faubourien, les jambes et les bras nus, les pieds contenus par les rubans des cothurnes, les cheveux frisés sur le front en petites boucles comme dans un tableau de David, déclame d'une voix de gorge en s'adressant à un guerrier aussi décolleté que lui :

*Quand tu me dépeignais ce héros intrépide
 Consolant les mortels de l'absence d'Alcide,
 Les montres étouffés et les brigands punis,
 Procuste, Cercyon, et Scirron, et Sinmis,
 Et les os dispersés du géant d'Epidaure,
 Et la Crète fumant du sang du Minotaure,*

vraiment il faut quelques instants pour s'acclimater, pour se remettre, et l'on voit autour de soi, à mesure que les gens entrent et s'asseyent, les mêmes symptômes d'inquiétude et d'ahurissement. Ces vers mythologiques vous paraissent tellement hors de propos, tellement en rapport avec ces costumes qu'on se demande si la tragédie est encore possible et si l'on ne ferait pas mieux de la laisser dormir dans les cartons poudreux des archives, parmi ses draperies déteintes. Soudain Phèdre apparaît, et dès les premiers pas qu'elle fait sur la scène, dès les premiers mots qu'elle prononce :

*N'allons point plus avant, demeurons chère Cénone.
 Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne.
 Mes yeux sont éblouis du jour que je revois,
 Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.
 Hélas!...*

c'est fini, la tragédie a repris ses droits, la scène s'élargit au geste grandiose de la reine, la musique du vers résonne, vous enveloppe ; la fable antique, immortelle de passion, se dresse devant vous, personnifiée par la fille de Minos et de Pasiphaé, et on la plaint, cette criminelle, on est pris de pitié en la voyant se débattre contre son amour. On croit à la fatalité divine qui pèse sur cette existence ; mais on sent également en elle frémir et pleurer l'humanité tout entière, et il n'y a pas de drame moderne, pas de roman qui semble plus vivant, plus émouvant que toute cette mythologie.

Remercions bien haut M^{lle} Agar ; nous lui devons une réelle émotion artistique, et nous la devons à elle seule. C'est elle qui, transformant pour quelques heures ce petit théâtre de la Renaissance, nous a rendu la tragédie de Racine et d'Euripide, telle que nous ne la voyons nulle part, pas même au Théâtre-Français. Nous avons dit ce qui manquait à Mademoiselle Sarah Bernhardt, malgré sa grâce poétique,

pour remplir le rôle de Phèdre. Toute la partie lyrique, mélodieuse, les vers raciniens, nous allions dire lamartiniens :

*Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent...
Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts...*

ces notes de cristal, elle les donne avec une pureté, une sonorité merveilleuses. Mais, pour le côté farouche et « possédé » du rôle, pour les explosions, les déchirements, les emportements de la passion furieuse, ses moyens physiques sont insuffisants et tout son talent n'y saurait suppléer. Ce serait par exemple une Aricie charmante : et jamais l'aimable sœur des cruels *Pallantides* n'aurait trouvé une interprète plus parfaite pour sa fierté douce et sa beauté touchante, si la Comédie-Française consentait à nous donner quelques représentations de *Phèdre* ainsi montée, avec M^{lle} Agar dans le principal personnage.

A la Renaissance, l'excellente tragédienne est mal entourée ; à part M. Gibeau qui sait bien ses planches, qui les sait même trop car il les ébranle par les élans d'une démarche et d'une voix exagérées, le reste ne vaut pas même qu'on en parle ; hommes et femmes en sont encore à bégayer le vers. Et pourtant, dimanche dernier, le théâtre était comble ; le public, attiré par M^{lle} Agar, enthousiaste tant qu'elle était en scène, écoutait ensuite avec un respect religieux, ce respect de la tradition littéraire qui a quelque chose de scolaire et de touchant, les grandes tirades de Racine épelées par des débutants.

DEUX DÉBUTS DANS LA « DAME AUX CAMÉLIA »

M. LUCIEN GUITRY et M^{lle} AIMÉE TESSANDIER

(Gymnase, octobre 1878)

Au Gymnase, deux heureux débuts dans la *Dame aux Camélias*. La pièce a vieilli, surtout aux premiers actes. Son comique sonne faux, son sentimentalisme est criard comme une émotion de café-concert. Mais deux ou trois sursauts de passion vraie tiennent l'œuvre debout, et pour longtemps encore.

M. Guity, le débutant, vient d'y avoir un très grand succès. Gêné, compassé dans la première partie de son rôle, il s'est déraïdi subitement au quatrième acte et a joué toute la scène du bal avec un superbe emportement de colère amoureuse. Il y a longtemps qu'on n'avait vu à Paris un Armand Duval de cette jeunesse, de cette verdure-là. M. Abel, le seul dont je me souviens, ne manquait certes ni de fougue, ni d'énergie. Il avait pour jeter les billets de banque à la figure de Marguerite un geste d'une vigueur, d'une détente nerveuse qui secouait toute la salle; mais il lui manquait la distinction, la bonne grâce et aussi la docilité de M. Guity. A ce dernier, il ne manque qu'une chose pour devenir un grand comédien, quelques années de plus et la pratique du métier. Son extrême jeunesse se voit trop; on la devine dès qu'il entre en scène, au soin qu'il met à la cacher, à la teinte fatale donnée au rôle et qu'exagèrent encore l'ombre d'une coiffure trop basse sur le front et l'accentuation des sourcils. Armand Duval n'est

pas un romantique, il n'a rien d'un héros non plus. C'est un amoureux qui, sa passion guérie, rentrera dans le rang, dans la banalité de la vie. Le rôle est écrit ainsi ; c'est ainsi qu'il faut le jouer, si vous voulez nous émouvoir.

Moins jeune que M. Guitry, M^{lle} Tessandier, qui débutait le même soir et dans la même pièce que lui, est un talent déjà fait et sûr de soi. Elle sait pleurer, marcher, et n'a plus qu'à se défaire de certains provincialismes, tels que le petit tremblement de main traditionnel que l'amoureuse aux scènes de passion fait courir sur la manche d'habit du bien-aimé.

Dans l'entrevue avec le père d'Armand, la débutante est très touchante, très dramatique, et s'est fait beaucoup applaudir. Nous l'aimons moins aux scènes attendries de la fin, pour lesquelles lui manque la grâce sentimentale et morbide. Nous n'aimons pas non plus sa façon trop réaliste de mourir. C'est un fait que la mort garde les yeux ouverts et fixes ; mais cette pupille dilatée, immobile sur le blanc de la prunelle, cet œil d'oiseau hagard nous cause au théâtre une impression un peu répugnante. Convention pour convention, nous préférons celle de la mort qui ferme les yeux. Si l'on voulait pousser la réalité jusqu'au bout, il faudrait que l'actrice mourût effectivement en scène, et encore!...

« Entendez-vous mon petit cochon de lait », disait le bouffon de la fable antique imitant à s'y tromper le cri de l'animal qu'il était censé cacher sous sa robe. Tout le cirque se pâmait : « Comme c'est ça, comme c'est nature ! — Parbleu, la belle malice, dit un des spectateurs, un bon gros Champenois de ce temps-là... Donnez-moi seulement cinq minutes, je me charge d'en faire autant et même mieux. » Il revient au bout d'un moment avec un petit porc sous sa tunique, monte bravement sur la scène et tire l'oreille de sa bête qui se met à pousser de beaux cris accueillis d'un orage de huées, de sifflets, de pommes cuites. « Assez... assez... à la porte ! » L'imitation est déclarée pitoyable et le rustaud jeté dehors. Faisons notre profit de l'apologue ; il est vieux comme un banc de classe, mais la convention théâtrale est encore plus ancienne que lui.

RACHEL EN AMÉRIQUE

Le hasard, ce faux aveugle, m'a mis dans les mains ces jours-ci un introuvable petit livre de M. Léon Beauvallet, *Rachel et le nouveau Monde*, auquel les projets de voyage d'une brillante et capricieuse artiste donnent un regain d'actualité.

Il m'a paru intéressant de noter ici les principaux traits de cette relation, de suivre à grands pas les péripéties de cette tournée dramatique où la malheureuse Rachel usa ses dernières forces dans une immense désillusion.

C'est le 27 juillet 1855 que la petite troupe formée par Raphaël Félix, le frère de la tragédienne, s'embarqua pour l'Angleterre, où l'on devait, aux termes du traité, donner quelques représentations. Rachel, avant de quitter Paris, avait joué coup sur coup, devant une salle comble et ses recettes des meilleurs jours, le 6 juillet *Phèdre*, le 10 *Andromaque*, le 12 *Horace*, le 14 *Polyeucte*, le 16 *Mithridate*, le 20 *Phèdre* encore, dans une représentation à bénéfice ; le 21 *Marie Stuart*, le 23 enfin, jour des adieux suprêmes, *Andromaque* et le *Moineau de Lesbie*. Elle partait en plein triomphe, toute haletante et brisée, mais fière de laisser ce souvenir à la Ristori.

A Londres, sur le théâtre de Saint-James, où elle joua six fois de suite et toujours dans la tragédie, elle retrouva le même enthousiasme, un public lettré, raffiné, au fait de notre littérature classique. Volontiers elle eût prolongé son séjour, mais le terrible Raphaël était là, son traité à la main, l'itinéraire irrévocablement fixé, jour par jour, étape par étape. On s'embarqua le 10 août à Liverpool. La mer était bonne,

toute la troupe jeune et de belle humeur, se forgeant un avenir couleur de dollar. On se racontait la tournée fantastique faite aux États-Unis par Jenny Lind, la chanteuse suédoise, les billets vendus à l'encan, des recettes de cent mille francs par soirée. Que serait-ce pour Rachel, pour ce talent incomparable, toujours égal, populaire dans le monde entier depuis plus de dix ans, à l'abri des surprises, des sautes de vent de la vogue ? Et l'on comptait les jours, les heures, les tours de roue.

Enfin, le 21 août, on arrivait à New-York, et le 3 septembre, après quinze jours de pourparlers, de répétitions, d'installation, Rachel débutait à Broodway dans les *Horace*. Dès le premier soir elle fut fixée. La salle était pleine jusqu'au cintre, la recette superbe, puisqu'on avait fait près de trente mille francs en billets pris au bureau, sans surenchère. L'impresario se frottait les mains ; l'actrice, plus fine, vibrante comme une corde d'arc, sentit la partie perdue. Le public écoutait, saisi, le cou tendu, applaudissait par genre, froidement, automatiquement. Les imprécations de Camille, dont elle avait exprès forcé la note, débridé toute la fureur, parvinrent seules à le secouer ; mais ce ne fut qu'un moment. Ils ne comprenaient pas, ils ne comprendraient jamais. Et vraiment, quand on y songe, c'était une étrange présomption de venir parler la langue morte de nos tragédies à ce peuple né d'hier, d'une activité violente, ne voyant rien au-dessus du mouvement et de la vie. Jenny Lind, elle, chantait. La musique est de tous les pays, l'instinct suffit pour la goûter, sinon pour la comprendre. Ajoutez comme élément de succès chez le peuple où Blondin a trouvé la gloire en battant une omelette au-dessus du Niagara, la difficulté vaincue, les trilles, les roulades, les plus étonnants tours de force du trapèze vocal. Rachel n'avait rien de tout cela.

D'ailleurs les Américains ne sont pas gens à s'entêter « par chic » dans un plaisir importé dont l'agrément leur échappe. Après une journée d'activité brûlante, ils ont besoin de distractions vraies et qui paient comptant. Dès la seconde représentation, des vides se voyaient dans la salle. La tragédienne eut beau faire donner la garde, appeler au secours de son art en dérouté les grandes héroïnes du répertoire, Phèdre et ses fureurs, Monime et sa grâce touchante, Hermione, les Américains restaient froids. Et ce qui blessait le plus ses délicatesses d'artiste, c'était d'être applaudie à côté, dans les rôles où elle se savait inférieure, la Tisbé, par exemple, et Adrienne Lecouvreur.

Après New-York on essaya de Boston, de Charlestown, de Philadelphie ; partout la même résistance, le même public indifférent et fermé. Rachel, faite au succès, ne se soutenant que par lui, fut vite au bout de son courage. Puis la maladie s'en mêla, un gros rhume, qui la prit un soir, en jouant Jeanne d'Arc. Elle lutta encore quelque temps pour ne pas laisser dans la détresse la petite troupe qui l'avait suivie, ses trois sœurs, Dinah, Sarah, Lia, Dieudonné, Chéri, Randoux ; mais elle fut obligée de s'arrêter, heureuse au fond de ce prétexte qui lui épargnait l'aveu public d'un insuccès. Quarante-deux représentations sur une centaine peut-être, avaient été données.

Le 18 janvier 1856, par un vilain temps froid d'Amérique du Nord, Rachel reprenait le bateau, guérie de ses rêves de fortune exotique, mais atteinte d'un mal dont elle ne devait plus guérir.

III

DIGRESSIONS SUR LE THÉÂTRE

DES PROCÉDÉS POUR FAIRE UNE BONNE PIÈCE

Le théâtre est un art singulier dont on ne pourra jamais définir la synthèse. Quels sont les procédés pour faire une bonne pièce ? Y en a-t-il ? Bien des gens affirment que oui, et l'écrivent dans une langue très ferme, avec l'autorité du talent et d'une certaine habitude de critique. Nous nous permettons, cependant, d'être d'un avis tout contraire ; et chaque jour l'expérience est là pour nous donner raison. Cette fois, par exemple, nous voici en présence d'un des maîtres du théâtre moderne, d'un homme qui connaît à fond tous les ressorts de son métier. Comment s'expliquer qu'il ait pu écrire ces trois actes, les faire répéter trente ou quarante fois sans s'apercevoir de tout ce qui leur manquait pour être une bonne pièce ? Et d'où vient que le dernier des spectateurs aurait pu le lui dire tout de suite ? M. Labiche connaît pourtant bien mieux le théâtre que les quinze cents personnes qui l'écoutaient ce soir-là.

Non ! décidément l'art dramatique se compose de trop d'éléments divers pour être soumis à des règles absolues, définies. Il faut que tant de choses concourent à la réussite d'un ouvrage, les acteurs, le milieu, l'époque, le public, que tout cela s'entende, s'amalgame, forme un tout homogène !... Et c'est si vrai que telle pièce qui réussit dans un endroit peut être chutée dans un autre. Suivez les succès parisiens en province, vous verrez qu'ils se modifient avec les villes où ils passent, au gré de tous les hasards, de toutes les chances. La chance !... voilà le grand mot du théâtre ; le talent ne vient peut-être qu'après.

Un de mes amis discutait un soir à ce propos avec un des premiers auteurs dramatiques de ce temps. En disant que c'est le plus parisien, le plus actuel de tous, je l'aurai presque nommé. La discussion avait lieu dans les caves d'un restaurant fameux, immenses catacombes de bouteilles, éclairées de lanternes vénitiennes, et où l'on prend le café en entendant rouler au-dessus de soi le Paris le plus Paris du monde, entre l'Opéra-Comique et les Bouffes.

L'auteur parisien était bien là pour faire son cours de littérature dramatique. Selon lui, le théâtre avait des lois infaillibles et précises comme les mathématiques. Une fois qu'on les connaissait, on était sûr du succès. Mon ami essayait de discuter, d'invoquer l'intervention de la chance qui souvent vous retourne un triomphe en désastre en moins d'une soirée. A bout d'arguments il ajouta : « Mais, en ce cas, cette grande comédie qu'on va jouer de vous dans quatre jours, vous êtes donc certain qu'elle réussira ? » L'auteur ne répondit que par un sourire assuré et tranquille. Quelques jours après, sa comédie était jouée et tombait à plat, quoiqu'elle renfermât une étude solide, profonde et des cris bien humains, que les *amateurs éclairés* n'oublieront certainement pas... Quant à moi, ma conviction très arrêtée est qu'il y a au-dessus de toutes les pièces bonnes ou mauvaises une providence dramatique de qui leur sort dépend un peu ; c'est pourquoi je pense qu'il faut apporter en ces matières de critique une grande modération et surtout tenir compte à des hommes de valeur, le jour où par hasard ils se trompent, de tant d'autres fois où ils ne se sont pas trompés.

Avril 1874.

FÉERIES ET DÉCORS

... Ne croyez pas que ce soit besogne facile que d'imaginer et de mettre sur pied ces grandes machines décoratives. Un cadre vaste, à lignes simples, est nécessaire avant tout pour contenir et faire valoir tant de merveilleux tableaux où se joue l'art compliqué du metteur en scène, du chorégraphe et du décorateur. Et que de problèmes à résoudre, que d'impossibilités à vaincre quand il s'agit de passer de l'invention à la pratique ! Ici, il faudra que l'écrivain disparaisse et que le langage soit presque remplacé par la pantomime, afin que d'inutiles paroles ne viennent pas troubler la contemplation d'un spectacle combiné surtout pour la joie des yeux. Ailleurs, au contraire, il faut occuper l'avant-scène, et, devant le trou du souffleur, improviser sans invraisemblance quelque monologue émouvant ou quelque désopilant dialogue qui fasse oublier, le temps voulu, que, derrière le mince rideau des changements à vue, tout un peuple de machinistes s'agite, dressant les décors, manœuvrant les charpentes et préparant, en ces minutes escamotées, les surprises du tableau suivant.

*
* * *

.....
Quand on a vu deux féeries dans la même semaine, surtout quand

ces féeries ont été montées par un « enchanteur » comme M. Hostein, il vous en reste pendant quelques jours un certain trouble dans les yeux et dans les idées. On se prend à croire à la réalisation des rêves, aux baguettes magiques, aux vœux accomplis sitôt qu'exprimés. C'est un éblouissement de feux de Bengale ; les palmes de paillon bruissent encore à votre oreille, frissonnantes et métalliques, agitées par ce souffle mystérieux qui fait flotter dans les ballets les écharpes, les guirlandes, et tourner en mesure des fleurs frangées d'argent, rondes comme des parasols et nuancées comme des volubilis.

Par échappées, les escaliers profonds des palais, le vert lumineux des étangs, les escarpolettes de fleurs, tendues dans le ciel des apothéoses vous apparaissent en souvenir avec la surprise du changement à vue ; et ces villages microscopiques, ces intérieurs d'alchimistes et de sorciers, ces rayons bleuâtres et surnaturels où traînent les robes lamées d'argent des princesses persécutées, s'en vont de la mémoire par fragments lumineux, pareils à ceux que fait le truc sur la scène à mesure qu'il se mouvant et s'étend à toutes les pièces d'un décor. Car il vient toujours un moment où le monde réel nous arrache aux visions du monde chimérique.

La réalité pour moi, cette fois, a été le compte rendu de ces deux féeries. Autant analyser des rayons de lune, mettre des œufs d'or en omelette, ou allumer son feu avec un cent de baguettes de fées... comment voir clair dans cet éblouissement, dans cette atmosphère battante et vibrante qui flotte au-dessus de toutes ces danses étincelantes, comme sur la mer un jour de grand soleil ?

Je ferai un reproche aux auteurs du livret de *la Belle au bois dormant*, c'est d'avoir, — en prenant le titre du conte de Perrault, — empêché pour longtemps qu'on tire la féerie de ce merveilleux poème en prose, et de ne l'avoir pas faite eux-mêmes. Elle était pourtant bien indiquée dans le conte :

« Lorsque l'accident du fuseau arriva à la princesse, la bonne fée qui lui avait sauvé la vie en la condamnant à dormir cent ans était dans le royaume de Mataquin, à douze mille lieues de là ; mais elle en fut avertie en un instant par un petit nain qui avait des bottes de sept lieues ; et on la vit, au bout d'une heure, arriver dans un chariot tout de feu, traîné par des dragons... Ne voulant pas que la princesse se trouvât toute seule quand elle se réveillerait, la fée toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce château (hors le roi et la reine), gouvernantes,

filles d'honneur, femmes de chambre, gentilshommes, officiers, maîtres d'hôtels, cuisiniers, marmitons, galopins, gardes, suisses, pages, valets de pied ; elle toucha aussi les chevaux qui étaient dans les écuries, avec les palefreniers, les gros mâtins de la basse-cour et la petite *Pouffe*, petite chienne de la princesse qui était auprès d'elle, sur son lit... Les broches même qui étaient au feu, toutes pleines de perdrix et de faisans, s'endormirent, et le feu aussi...»

Je n'ai rien vu de cela l'autre soir au Châtelet, seulement une cinquantaine de choristes endormis la bouche ouverte, en un vrai sommeil de choristes, ayant encore au visage la préoccupation de la note juste et de la mesure exacte... Et cependant quelle jolie mise en scène on pouvait composer avec ce palais surpris par le sommeil et dont la vie multiple s'arrête dans mille attitudes diverses. Puis quand le silence aurait été complet, quand tout le monde aurait respiré du même souffle égal que la princesse, on eût vu monter du sol cet embroussaillement qui doit protéger les murs du château pendant cent ans. Le lierre, les lianes se seraient croisés, enlacés, en montant toujours, lentement, mystérieusement, jusqu'à ce que le faîte des hautes tours eût seul dépassé cette végétation d'un siècle.

Au passage du prince Charmant, tous les obstacles se seraient magiquement écartés, alors on aurait vu l'intérieur du château, ces groupes de gens et d'animaux endormis. Les suisses, les halbardiers rangés en haie et ronflant ; les gentilshommes, les dames d'honneur prolongeant les uns en face des autres cette interminable nuit, assis ou debout, comme dit le conte ; des pages endormis, un bilboquet au poing ou la main dans un drageoir ; plus loin un duel interrompu et deux seigneurs accotés au mur avec leurs grandes brettes. Les épisodes n'étaient pas difficiles à trouver. Enfin le prince arrive dans la dernière salle, où il aperçoit la princesse endormie sur un lit de brocart dont les rideaux sont ouverts de tous côtés. Il s'agenouille devant elle. — « Est-ce vous, cher seigneur ? dit la dame ; vous vous êtes bien fait attendre. » Aussitôt l'enchantement est rompu ; tout renaît et s'agite. Les pages courent dans les escaliers, les mousquetaires reprennent leur garde, les carrosses roulent, les chiens aboient ; on entend se dévider la chaîne des tourne-broches, le choc des casseroles, les fracas des cristaux et de l'argenterie remués dans les apprêts d'un superbe festin ; car, dit le bon Perrault, « comme ils n'étaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim. » Au lieu de ce magnifique retour à la vie, on

s'est contenté de nous montrer un réveil de choristes se dressant tous ensemble au signal du chef d'orchestre et chantant à tue-tête.

*Pour réveiller la belle,
La belle au bois dormant.*

.....

*
* * *

De bons savants, patients et frénétiques, comme ils le sont tous, se sont donné beaucoup de mal pour retrouver, à travers les âges, l'origine de Cendrillon, du Chat botté, de toutes ces jolies légendes mises en lumière par Perrault avec un art à la fois raffiné et candide, une légèreté et une précision de touche qui ont fait son œuvre immortelle au même titre que celles d'Apulée et de Longus. Les antiques bibliothèques conventuelles du mont Athos ont été retournées du haut en bas, on a déchiffré à nouveau toute l'Égypte hiéroglyphique, tiré de leurs sacristies vénérables des manuscrits hindous conservés depuis dix mille ans au plus profond des temples, tout cela pour arriver à découvrir l'extrait de naissance du petit Chaperon Rouge ou de l'illustre maître Chat. Ce qui nous empêche malheureusement de prendre au sérieux ces découvertes, c'est leur ingéniosité même et leur flagrante contradiction ; mais, voici, pour mettre tous les commentateurs d'accord, l'explication qu'un poète donnait un jour à l'universalité de certaines légendes, vieilles comme le monde, contes de nourrices, avec lesquels l'humanité a été bercée :

Il paraîtrait qu'aux jours du déluge, le père Noé, enfermé dans l'arche avec sa famille, trompait la durée et la monotonie des heures en racontant à ses garçons une foule de belles histoires qu'il avait recueillies dans sa longue existence de nomade et qui, la pluie finie et les eaux retirées, s'éparpillèrent à tous les coins du globe avec Sem, Cham et Japhet, se transformant comme eux sous tant de soleils divers. Ne vous semble-t-il pas voir cela sur quelque gravure d'Albert Dürer : dans l'entrepont mal équarri de sa lourde galiote, le vieux patriarche entouré des siens, leur contant par exemple cette curieuse légende de Psyché

connue sous toutes les latitudes, pendant qu'un hublot entr'ouvert montre le ciel rayé, le flot saumâtre, et filtre une morne lumière éclip-tique jusqu'au fond de l'immense chambre de bateau, où se devine un grouillement confus de mâchoires, de trompes, de crinières, de prunelles effarées et flamboyantes, tout l'échantillonnage animal échappé à la furie de l'eau et s'entassant, inoffensif et terrifié, dans les profondeurs de l'arche?

Quel joli lever de rideau pour une féerie qui s'appellerait tout simplement les *Contes de fée*, et se contenterait de mettre en scène, à la bonne franquette, les passages les plus saillants de nos légendes populaires!

*
* *

Les *Bibelots du Diable*! A la bonne heure, voilà une vraie féerie. Pour en juger, il fallait voir se pencher au bord des loges une quantité de petites têtes rieuses, bien éveillées à minuit passé. Le « marchand de sable » les attendait en bas à la porte du théâtre; mais ici, sous le lustre, les yeux brillaient, grands ouverts jusqu'à la fin. Quel enchantement, que de souvenirs pour plus tard; et comme on comprend que les bonnes féeries d'autrefois aient des reprises si courues, quand on songe aux impressions de jeunesse qui viennent se raviver, se retrouver là devant ces plaisanteries naïves, ces vieux airs toujours pareils!

La naïveté! Voilà la qualité maîtresse de ce genre de spectacle qu'on appelle « la féerie »; et ce n'est pas facile d'être naïf. Que de fois nous avons entendu regretter que tant de magnificences de mise en scène, tout ce luxe de costumes, de décorations, servent de cadre à des facéties, à des coqs-à-l'âne, quand ils pourraient être mis au service d'une œuvre véritable, d'une conception de poète pleine de fantaisie et d'humour. Eh bien! cela ne nous semble vrai que jusqu'à un certain point. Il serait à craindre que le poète, entraîné par son imagination, ses habitudes de travail, fût trop artiste, trop ingénieux pour ce genre de pièces qui doivent avant tout se passer de logique et de suite, rester dans leur convention merveilleuse et leur naïveté d'extravagance. L'Extraordinaire doit arriver là naturellement, comme chez lui, tempérant ses invraisemblances par la simplicité et la bonhomie...

Il y a une autre objection, plus sérieuse encore celle-là. La féerie

est surtout un spectacle pour les yeux. Si vous obligez le public à écouter attentivement un dialogue très soigné ou de la belle musique, cela le gênera pour regarder. En France, principalement, on n'a jamais pu acclimater cette sorte de spectacles où deux arts se trouvent mixturés à doses égales et réclament une double attention. Il arrivera toujours un moment où le changement à vue, la flamme de Bengale feront oublier les strophes les plus magiques et les accords les plus harmonieux.

*
* *

.....

L'illustre Croquenbouche, roi des îles Heureuses, dont M. Abraham Dreyfus nous raconte l'épopée, est représenté comme un prince modèle, un philanthrope que le bonheur de ses sujets préoccupe exclusivement; il s'informe de leurs désirs, de leurs besoins, voyage par la ville inconnite, entrant dans les casernes, dans les corps de garde pour goûter la soupe du soldat. Malheureusement, il est entouré de courtisans qui ont soin de lui dérober la vérité, d'enlever les cailloux de tous les chemins où il passe, de mettre une poule à bouillir dans tous les pots dont il soulève le couvercle, de maintenir enfin autour de lui cette atmosphère spéciale dans laquelle vivent les rois et qui les empêche souvent de connaître les vrais sentiments de leur peuple.

A vrai dire, les Majestés ne sont pas seules à marcher dans cette nuée menteuse. Est-ce que le monde, les convenances sociales, la bonne opinion que nous avons de nous-mêmes ne sont pas là pour entretenir autour des plus infimes personnalités un voile aveuglant et atténuant, plein d'illusions et de douceurs traîtresses? Pourtant le digne Croquenbouche a cette supériorité sur la plupart d'entre nous qu'il se met à la recherche de la vérité, sachant bien qu'elle n'osera jamais venir à lui. A défaut de la vérité trop bien cachée pour qu'il la découvre, c'est la Fable qui, prenant en pitié les perplexités de cette honnête conscience, se montre au roi et lui remet un miroir magique dans lequel les hommes se reflètent malgré eux tels qu'ils sont, laissant voir ce que Pascal appelait «les pensées de derrière la tête». Armé de cet étrange miroir, l'infortuné Croquenbouche n'est pas long à s'apercevoir que la reine le trompe, que ses serviteurs le grugent, que la soupe du soldat si grasse et si succulente quand la cuillère royale a

la fantaisie de s'y tenir debout, est le reste du temps absolument claire et insipide. Il voit ce qu'il y a de menteur et d'intéressé sous ces protestations de dévouement, ces salamalecs à plat ventre ; de quelque côté qu'il se tourne, il ne trouve qu'imposture et servilité, si bien qu'à la fin l'écœurement le prend et qu'il jette loin de lui le triste talisman qui se brise en mille morceaux.

Il est certain que la vie serait trop pénible dans des conditions de clairvoyance pareilles. Pas n'est besoin d'avoir recours aux fées pour s'en rendre compte. L'expérience et l'observation, qui ont un peu de la vertu du miroir magique, font à ceux qui les possèdent des vieillesses tristes, des sourires amers et fanés. Encore les plus habiles d'entre nous à connaître les hommes sont-ils toujours trompés, illusionnés par quelque endroit. Il y a toujours un coin de la glace légèrement éraflé ou terni qui nous empêche de voir les choses et les êtres tels qu'ils sont. Et c'est bien heureux ; sans cela il faudrait faire comme Croquenbouche, maudire ses facultés clairvoyantes et s'aveugler volontairement...



Le *Drame au fond de la mer* que le Théâtre-Historique vient de nous donner dans la semaine du jour de l'an est un vrai drame d'étreennes, qui doit une bonne part de son succès à la splendeur de ses décors. D'abord la catastrophe du *Washington* : l'horreur d'un incendie en pleine mer, le navire qui flambe et pétille de la cale jusqu'aux haubans ; des jets de feu qui montent, se tordent, sifflent, s'enroulent ; des silhouettes de passagers, de matelots affolés courant dans la fumée rouge ; les cris de terreur, les hurlements du porte-voix dominant l'explosion des chaudières ; la chute bruyante des mâts enflammés s'écroulant dans la mer comme d'immenses torches de résine, rien ne manque à ce tableau au milieu duquel se détachent, comme dans le brasier de l'enfer, le malheureux sir Réginald et sa femme Helen unis dans une dernière étreinte et tout près d'être engloutis avec le coffret qui contient leur fortune, une quantité de diamants et de perles, des millions réalisés en pierres précieuses. Rarement nous avons vu l'illusion scénique arriver à cette intensité de terreur.

Le tableau du *Great-Eastern*, moins effrayant, est très saisissant

aussi. C'est la nuit ; des fanaux accrochés, tout obscurcis de brume, éclairent çà et là, en leur donnant des proportions encore plus formidables, le pont et l'entrepont du navire géant, en mission pour la pose du premier câble transatlantique. Sous l'œil anxieux des ingénieurs, devant l'équipage et l'état-major assemblés, le câble sans fin se déroule sur ses poulies avec une rapidité vertigineuse et plonge à pic dans le flot au ronflement puissant des machines. Tout à coup un cri de désespoir, de colère ! Le câble est rompu !... Les trépidations de l'hélice s'arrêtent, et l'on entend plus que le bruit du vent, les roulements du tonnerre, les sourdes menaces de la mer, une nuit de tempête... Que faire ? les ingénieurs n'hésitent pas : il faut revêtir les scaphandres et descendre au fond de l'Océan retrouver le fil immergé. Le flot gronde, le vent fait rage, les chaloupes du bord ne pourront pas tenir la mer... n'importe ! La volonté de l'homme est plus forte que les éléments. En route pour les abîmes !

Voici maintenant un troisième décor vraiment féerique, un des plus curieux qui ait jamais été établi sur des planches de théâtre. Par une ingénieuse combinaison d'éclairage et de toiles métalliques remontant vers les frises, pendant que des échelles de cordes en descendent, le spectateur, sans quitter sa stalle, pénètre, lui aussi, dans le gouffre, et, comme le plongeur de Schiller à la recherche de la coupe d'or, il entrevoit l'abîme ouvert et tous ses monstres. A mesure qu'on descend, la mer, si agitée, si tumultueuse à sa surface, s'apaise et se tait. C'est le silence et l'ombre à la fois ; peu à peu, la vue se fait à cette demi-obscurité céruléenne, traversée d'éclairs verdâtres, de visions luisantes et rapides, et nous apercevons vaguement, comme à travers un verre dépoli, la vie sous-marine, son grouillement, ses batailles. Des ventres argentés, des écailles d'or, des queues dressées en proue de trirème, des nageoires hérissées d'épines se frôlent, se visent, se poursuivent ; des gueules monstrueuses s'ouvrent pour happer ; des scies, des lances, de longs tentacules, tout un appareil de défense et d'attaque formidable se déploie parmi les longues herbes mollement balancées ou luisent de gros yeux saillants, effrayants dans leur fixité. Mais le spectacle le plus saisissant est celui qui nous attend au fond de la mer, sur ces tapis de mousse où rien ne s'agite, où rien ne vit plus, où la mort elle-même semble ne pouvoir accomplir qu'avec peine son œuvre de destruction, puisque nous pouvons reconnaître là-bas, entre deux roches, parmi les débris de navire et d'autres apparitions funèbres,

le cadavre de sir Réginald, le naufragé du *Washington*, tel que l'abîme l'a pris, ses bras crispés autour de ses deux trésors : sa femme et sa cassette. Rien ne saurait rendre l'horreur de cette vision sinistre, de ces momies de la mer enveloppées par le flot de bandelettes transparentes, et frappées en plein visage par la lumière électrique dont s'éclairent les ingénieurs et leurs aides. Eux aussi sont arrivés dans ces régions perdues en même temps que nous ; les voici descendant de leur échelle, enfermés dans des scaphandres, déguisés en monstres pour venir au pays des monstres, hideux et grotesques avec leurs yeux bombés, cerclés de cuivre, leurs mouvements gourds d'ours marins ; les voici tâtonnant, cherchant le câble dans les roches, dans les coraux, dans les algues, se dispersant à travers l'immense forêt liquide et silencieuse. Tout à coup un des travailleurs s'arrête : il vient d'apercevoir la cassette en fer qui luit là-bas entre les bras rigides du noyé. Il s'approche lourdement, saisit le trésor. Mais une main posée sur son épaule l'avertit qu'il est découvert dans sa besogne de voleur de cadavres. Le bandit se redresse, hésite une minute, puis, levant la hache dont il est armé, tue son compagnon sans la moindre effusion de sang en coupant le tube d'air de son scaphandre, sa respiration, son souffle, sa vie ! On a le cœur serré devant cette scène sans paroles, cette pantomime sinistre de l'humanité méchante au milieu de l'élément éternel.



.....

La nouvelle pièce de l'Ambigu est un de ces gros mélodrames, qui n'ont rien à voir avec la littérature, mais auxquels le public des galeries supérieures prend un certain plaisir quand ils sont, comme *l'affaire Coverty*, charpentés par des gens d'expérience. Nous ne nous y arrêterions pas néanmoins, si nous n'avions à signaler dans cet ouvrage l'apparition d'une nouvelle actrice de drame, puissante, vigoureuse et disposant de moyens d'émotion incomparables. Cette actrice étonnante, tous nos lecteurs la connaissent. Vingt fois, cent fois, elle a passé devant eux, les yeux enflammés, le souffle haletant, dans un sillon de lumière et de bruit. La nuit, ils ont entendu ses cris lamentables, tantôt plaintifs comme des appels d'enfant malade,

tantôt sifflants, déchaînés, pressés, réglant sa marche lourde qui ébranle le sol. C'est une locomotive dont nous voulons parler. Et qu'on ne prenne pas ceci pour une fantaisie paradoxale, ce genre de machine, que le théâtre n'avait employé jusqu'à ce jour que comme accessoire dramatique, est devenu désormais un grand premier rôle, un instrument à dénouements, le vrai *Deus ex machina* du drame moderne. Il y a loin, certes, de la locomotive des *Pilules du diable* qui éclate en séparant ses ais de carton, envoie dans le ciel ses voyageurs qu'elle fait retomber en pluie de bras, de jambes, de casquettes et de sacs de voyage, à la locomotive du *Tour du Monde*, dirigée par de la vraie vapeur, et qui souffle, siffle, s'arrête à la station où guettent les Indiens ; mais dans tout cela la machine tient un emploi secondaire, tandis que la nouvelle pièce de l'Ambigu nous la montre passée au rang d'actrice principale.

Elle a un véritable rôle dans l'action, un de ces grands premiers rôles de justicier pourfendeur comme Mélingue les jouait si bien. Elle dénoue la situation avec intelligence et sûreté, épargnant la malheureuse victime qu'on avait posée, bâillonnée, en travers de la voie, la tête sur le rail, mais courant sus à l'assassin : « Ah ! je te tiens, bandit ! » Et elle vous le renverse d'un terrible coup de tampon dans la poitrine, s'acharne après lui, le broie, l'écrase de son poids épouvantable, le déchire de ses mille roues, et s'enfuyant enfin avec un cri de triomphe s'enfonce et se perd dans la nuit qui accueille les meurtriers.

Vous pensez si on l'a acclamée, cette brave locomotive ! Le public de l'Ambigu, ivre de joie, trépignant, lui a fait le succès qu'il réserve à ses acteurs favoris. On a positivement rappelé le machiniste et les chauffeurs qui n'ont pas hésité à venir saluer la foule. Ce sont là de singulières mœurs théâtrales, quoique, en y réfléchissant un peu, ces hommes soient après tout les vrais auteurs de la pièce ; et puis leur métier est si dur que cette petite compensation d'un triomphe au feu de la rampe est bien médiocre en face du danger incessant, des fatigues effroyables de leur hasardeuse profession. Vous les avez vus passer, n'est-ce pas ? conduisant leurs vraies machines, hissés sur ce marche-pied brûlant et trépidant, encapuchonnés comme des Normands de la conquête, ou bien la blouse flottant au courant d'air, grillés et gelés en même temps, exposés à toutes les maladies, pleurésies, congestions ophtalmies, à des accidents de toutes sortes, car ils ont affaire à un élément terrible quand on le comprime, à une sorte de bête méchante

mal domptée qui les fait ses premières victimes à ses heures de révolte, comme un éléphant vicieux qui se venge d'abord sur son « mahout » de ses souffrances d'humiliation et de servitude.

A bord des paquebots, ce métier de machiniste et de chauffeur est plus pénible, plus effrayant encore. Pour s'en faire une idée, il faut être descendu dans les dessous d'un navire en marche. C'est l'enfer. Dans la chambre des machines tout chauffe, tout vibre, tout danse, tout reluit ; et l'extrême propreté des engins leur donne une apparence plus féroce, comme si ces poignées qui brûlent quand on y touche, ces pistons, ces boutons remués avec des crocs de fer, brillaient de tout le feu qu'ils absorbent. On est dans une atmosphère d'étuve, dans une bée étouffante en haut de laquelle, à travers un soupirail, le jour apparaît, à deux ou trois étages, terne ou bleu, selon que l'on se trouve au Brésil ou à Terre-Neuve. Le mécanicien et ses aides sont là à demeure. Les commandements leur arrivent par un télégraphe électrique. Ils consultent la boussole, le baromètre, s'orientent, se renseignent, ballottés par le tangage, obligés souvent de se raccrocher à quelque fer incandescent.

Et la chambre de chauffe ! Si dans la chambre aux machines on cuit à l'étuvée, ici l'on est littéralement rôti. Figurez-vous une longue cave ardente, éclairée par des fanaux accrochés au mur et par la gueule embrasée de plusieurs fours à hauteur d'homme remplis de charbon en combustion. Les chauffeurs, à moitié nus, activent ces feux gigantesques, fouillent les cendriers ; quand dans leurs faces congestionnées les yeux tuméfiés ne voient plus, que la respiration halète, ils s'en vont ruisselants de sueur, se mettre sous la manche à air, long conduit de toile par lequel l'air extérieur arrive et tombe, brutal, précipité, en torrent... Je songeais à cela, l'autre soir, à l'Ambigu, en voyant ces braves gens revenir en scène pour recevoir les applaudissements du public enthousiaste, et grâce à ces réflexions, la manifestation ne m'a pas paru ridicule.

LES ENFANTS AU THÉÂTRE

... Le succès de cette soirée a été pour une enfant de sept à huit ans, chargée d'un rôle épisodique. Elle l'a joué avec la tranquillité et la grâce de son âge, avec cette assurance des enfants qui est moins de l'aplomb que l'absence complète de timidité.

L'habitude d'être admirés dans tout ce qu'ils font, ce besoin qu'a l'enfance, et qu'elle montre naïvement, de briller, de poser, d'être en vedette, tout favorise ces débuts des petits comédiens.

Leur voix grêle, toujours montée à des notes aiguës, prend au théâtre une sonorité singulière qui arrive distinctement à tous les coins de la salle, portée par sa ténuité même. On dirait ces chants de grillon ou de cigale qui s'entendent d'un bout à l'autre d'une grande plaine...

LE MENSONGE AU THÉÂTRE

Le mensonge est l'élément dramatique par excellence. On s'en est fréquemment servi au théâtre. Dans ce que M. Taine appellerait le magasin d'accessoires humains, il est un des accessoires le plus souvent utilisés à la scène, parce qu'étant fort compliqué, à deux faces, plein de retours et de contrastes, ses ressources scéniques sont considérables, surtout très variées. Il y a tant de sortes de menteurs et de mensonges!...

Beaumarchais dit quelque part : « Chez beaucoup de gens l'habitude de mentir est plutôt un vice d'éducation, une faiblesse, un embarras de savoir que dire qu'un dessein prémédité de mal faire. » Cela, c'est le mensonge-manie, un défaut très commun dans les races du Midi. Presque toujours il vient d'un grand besoin de parler joint à une certaine effervescence d'imagination. Ce qui empêche ce mensonge-là d'être antipathique, c'est la bonne foi de celui qui s'en sert, son désir d'être agréable aux gens, de les étonner, de les intéresser, de les séduire. L'incrédulité sourit alors sans se fâcher, écoute ces exagérations et avec un peu d'habitude arrive très bien à les rectifier. C'est en quelque sorte une affaire de mise au point. Quand un méridional vient nous dire : « Hier je suis allé voir les taureaux... Il y avait au moins quarante mille personnes... » on sait parfaitement qu'il en a vu à peine quatre cents, et que le reste est ajouté pour la splendeur et l'intérêt de la fête, parce que « quarante mille » fait mieux que « quatre cents » dans le récit. Et ne parlez pas à ce menteur-là de se corriger. Il n'y parviendra

jamais, malgré les meilleures résolutions. Une fois parti, il ne s'arrête plus, accumule les faits, les preuves, les arguments, pour le plaisir de parler, de gesticuler, et aussi pour contenter un besoin de son imagination toujours surexcitée. Le seul moyen qu'il ait pour s'empêcher de mentir, c'est de se taire, de serrer sa bouche aux deux coins, de se condamner au mutisme de peur de hâblerie. On connaît ce joli mot d'un méridional : « Arrêtez-moi... Je sens que je vais mentir. » Celui-là s'était vu, écouté et jugé.

En somme, ce mensonge du Midi n'a rien que de comique. C'est un verre grossissant, qui exagère parce que c'est son métier d'exagérer ; mais celui qui l'emploie revient si vite, si volontiers sur son erreur, qu'on n'a pas la force de lui en vouloir. Je pensais à cela, hier soir, au Théâtre-Français, en écoutant Delaunay dans ce rôle du *Menteur*, où il est vraiment merveilleux :

*J'avais pris cinq bateaux pour mieux tout ajuster.
Les quatre contenaient quatre chœurs de musique
Capables de charmer le plus mélancolique.
Au premier, violons ; en l'autre, luths et voix ;
Des flûtes au troisième, au dernier des hautbois,
Qui tour à tour dans l'air poussaient des harmonies
Dont on pouvait nommer les douceurs infinies.
Le cinquième était grand, tapissé tout exprès
De rameaux enlacés pour conserver le frais,
Dont chaque extrémité portait un doux mélange
De bouquets de jasmin, de grenade et d'orange.
Je fis de ce bateau la salle du festin...*

C'est qu'il y croit, le malheureux ! Les bateaux s'alignent à la file dans son imagination, se succèdent l'un à l'autre sur les vagues qu'illuminent les feux rouges et verts des fusées et des serpenteaux. On lui pardonne son mensonge, tellement il le débite avec une grâce de poésie et de sincérité. Je voudrais seulement que Dorante eût l'accent du Midi ; alors la vérité du personnage serait complète et bien dans la tradition de ce hâbleur enragé qui nous vient directement d'Espagne, de l'aveu même de l'auteur :

« Ce n'est ici, écrit-il, dans sa préface du *Menteur*, que la copie d'un excellent ouvrage mis au jour sous le nom de *La sospechosa*

verdad.» La hâblerie castillane allait bien à Ce Normand de Corneille ; car les Normands sont un peu les Gascons du Nord. Le soleil de là-bas semble leur avoir décoché quelques-uns de ses flèches ; mais, je le répète, le Midi a eu de tout temps le privilège, sinon le monopole de cette sorte de mensonge. Depuis le *Soldat fanfaron* de Plaute, jusqu'aux capitans, aux matamores, aux Spavento, aux Spezzafer, nous trouvons les mêmes hâbleries, les mêmes fanfaronnades extravagantes :

*Aujourd'hui, des laquais me trouvant à l'écart,
M'ont donné quantité de bonnes bastonnades ;
Mais cet affront m'a mis dans de telles boutades,
Que j'en ai dévoré les murs d'un boulevard.*

Et ce terrible seigneur Pulcinella qui chantait du temps de Henri IV :

*Les murailles de mon palais
Sont bâties des os des Anglais.
Toutes mes salles sont dallées
Des têtes de sergents d'armées,
Que dans les combats j'ai tués!...*

Le mensonge d'intrigue, plus ingénieux, plus calculé, qui doit procurer à son auteur un avantage ou un profit quelconque a la même origine méridionale. Tous les types de la comédie italienne, de la « cometa d'ell'arte » sont des menteurs émérites, Mezzetin, Scapin, Ruzzante, Brighella,

*Brighella fourbe fait la figue
A tous les démêleurs d'intrigue.*

Et Arlequin, et Scaramouche... Et toutes ces Isabelle, ces Colombine, quelles jolies menteuses, dérobant des billets dans le satin de leur corsage, envoyant des baisers du haut de leurs balcons par-dessus la perruque de Cassandre, et toujours inventant, rusant, se cachant,

avec la ressource du masque quand le mensonge, — ce masque de la pensée, — ne suffit plus.

Molière a pris là bien des éléments de comique. Chez lui, comme dans la comédie italienne, tous les valets, toutes les soubrettes mentent effrontément. Rien qu'avec les inventions de ce fourbe de Scapin, il fait toute une pièce. Dans l'*Avare*, le mensonge de la Galère arrive aussi à de grands effets de gaîté. Le Mercure d'*Amphitryon*, le Mas-carille de l'*Étourdi*, le Sbrigani de *M. de Pourceaugnac*, sont d'effrontés et joyeux imposteurs. Les amoureux et les amoureuses ne se font pas faute non plus d'habiller la vérité... Et remarquez qu'à la scène le mensonge n'est pas révoltant. C'est l'arme du faible, de l'esclave, de l'opprimé. On s'intéresse à ses développements, à sa réussite, parce qu'il exige de l'ingéniosité et de l'esprit.

Et quel beau fourbe que don Juan ! Comme il ment bien à son père, à sa femme ; comme il dit sincèrement : « Belle Charlotte, je vous aime.. » en même temps qu'il fait les mêmes protestations à Mathurine : « Laissez-lui croire ce qu'elle voudra. Je n'adore que vous. » Puis quand il se démasque et qu'il dit à son père : « L'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur personnage qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages », nous voilà bien près du terrible Tartufe, un menteur qui ne fait plus rire, mais frissonner. Ici l'imposture devient tragique, et le poète en tire des effets saisissants.

Shakespeare s'est servi aussi du mensonge, du mensonge qui tue. Son Iago est un menteur de la pire espèce, méchant et jaloux, à mille lieues des menteurs ingénus du Midi, de ce charmant Dorante dont les hâbleries poétiques, les inventions imaginatives ne font de tort qu'à lui-même.

Dans le théâtre moderne le mensonge a été souvent mis à la scène, surtout le mensonge mondain, mensonge de convenance, de politesse, sourires forcés, louanges à froid, hypocrisies de toutes sortes qui vont, viennent, font le tour du salon sur le plateau chargé, se croisent comme les danseurs d'un quadrille. Quand le drame circule là-dessous, l'effet d'opposition est irrésistible. Rappelez-vous le quatrième acte du *Sphynx*, et ces belles scènes où M^{me} de Savigny et Blanche de Chelles échangent des sourires aigus, des phrases polies et vibrantes,

alors que l'horrible tragédie est proche et va jaillir tout à l'heure de ces préliminaires doucereux.

Il y a aussi le mensonge héroïque d'*Henriette Maréchal*, ce beau drame des frères Goncourt que le public a condamné sans vouloir l'entendre, pour des raisons absolument étrangères à la littérature. La pièce finit par un cri admirable de jeune fille innocente, tuée par la mère coupable et voulant la sauver par delà la mort : « C'était mon amant... à moi!... »

Juin 1874.

SPECTACLES EN PLEIN AIR

I

COURSES DANS LES ARÈNES

Pourquoi Paris, le Paris d'été, n'organise-t-il pas de grands spectacles en plein jour et à ciel ouvert, comme il y en a dans les villes du Midi ?

On ne peut rien imaginer de plus beau, par exemple, qu'une course de taureaux dans les arènes. J'ai, tout enfant, assisté plusieurs fois à des représentations de ce genre, et elles m'ont laissé une impression profonde. A cette époque, les *épées* les plus fameuses de Barcelone ou de Madrid passaient fréquemment les Pyrénées avec leurs *quadrilles* pour venir courir le taureau dans le Midi de la France. Ces jours-là, à l'heure de vêpres, la petite ville de province était déserte, toute aux arènes que sa population parvenait à peine à remplir. Dans les rues, sur le *cours* brûlé, tout bruissant de cigales, c'était un silence, une solitude agrandie de l'oisiveté du dimanche.

A mesure qu'on approchait du vieil amphithéâtre, il vous arrivait un écho de huées joyeuses, d'éclats de voix et de fanfares qui montaient de cette immense cuve, vaporisés par la lumière intense du soleil. Les hautes grilles, l'arc des voûtes où le ciel se découpait en bleu, servaient de soupiraux à la joie de la fête ; et tout ce train vous donnait des ailes. Malheureusement il fallait faire queue à la porte. A travers les barreaux, on voyait de grands corridors froids et humides, des marches descellées, des pentes sombres menant au sable du cirque et

laissant apercevoir là-bas, dans la lumière, les jambes des toreros, leurs bas de soie coquettement tendus, et les sabots impatients des bêtes. Quel supplice d'attendre son billet avec ce demi-spectacle sous les yeux, et d'entendre ces rires, ce grondement de la foule invisible acclamant des prouesses qu'on était obligé de deviner.

Enfin la grille s'ouvrait. On avait le droit de s'élancer dans le noir, la fraîcheur de ces voûtes, de ces escaliers géants, et d'arriver tout à coup à l'éblouissement du jour tombant d'aplomb sur les gradins étagés, s'épanouissant sur vingt mille visages, avec le reflet vif, le papillotage des toilettes de fête et des costumes. En bas, dans le cirque, les écharpes roses, vertes, bleues des Espagnols, les éclairs de lances, les scintillements d'épées se croisaient, se mêlaient aux fureurs, aux bondissements du taureau harcelé par une pluie de *banderilles*; et de cette confusion de foule, de cette ardeur de combat, il s'élevait un murmure de voix à peine distinct aux étages inférieurs mais qui en montant s'accroissait, se dépouillait dans l'air pur.

On distinguait surtout le cri des marchands de « pains au lait » circulant parmi les spectateurs : *Li pan au la!... li pan au la!...* Et les revendeuses d'eau nous donnaient soif rien qu'à les entendre glapir : *L'aigo es fresco!... Quau voù béuré?... L'eau est fraîche!... Qui veut boire?...* Puis, tout en haut, des enfants jouant et courant à la crête des arènes faisaient sur ce grand brouhaha une couronne de sons aigus, au niveau d'un vol d'hirondelles, dans le royaume des oiseaux.

De temps en temps, il y avait une alerte. Une pierre se détachait du vieux monument sous une poussée de monde et bondissait de gradin et gradin au milieu des cris de terreur et des bousculades. D'autres fois, un taureau franchissait la barrière, et les spectateurs épouvantés se précipitaient vers le haut de l'amphithéâtre. Ce mouvement de la foule dans une même direction ressemblait à l'assaut d'une falaise par la marée montante; aussi le moindre succès devenait-il un triomphe, le moindre accident une catastrophe. Et sur tout cela quels jeux de lumière! A mesure que le jour avançait, le soleil tournait lentement dans la rondeur de l'immense amphithéâtre comme sur un cadran solaire.

La foule groupée dans la zone d'ombre, laissait vide tout l'espace exposé à la chaleur. Là, les grandes pierres restaient nues avec leurs pousses d'herbes grillées et leurs teintes dorées où les incendies ont mis des traces noires.

Quelques rares spectateurs placés de ce côté s'abritaient à l'entrée des voûtes, appuyés à la muraille, et dans la lumière aveuglante et flottante leurs poses avaient quelque chose d'antique. Ainsi peuplée et animée, la vieille ruine romaine ressuscitait, pour un jour, de sa splendeur. On avait, en la regardant, la sensation que donne une phrase latine prononcée par un Italien de Rome, une strophe de Pindare récitée par un Athénien de maintenant — langue morte redevenue vivante — perdant son aspect scolastique : de même nos vieilles arènes quittaient leur physionomie de ruine empaillée, de monument à cicerone, elles étaient bien des arènes romaines. Ce ciel si pur, ce soleil d'argent, ces intonations latines conservées dans l'idiome provençal, ces têtes de méridionaux frappées comme des médailles, tout s'unissait pour compléter l'illusion, jusqu'au beuglement des taureaux qu'on entendait sous les voûtes profondes où étaient enfermés jadis les lions et les léopards.

Aussi, sur le cirque vide et jaune, quand la petite porte à claire-voie s'ouvrait pour le passage de la bête on s'attendait à voir bondir une panthère à la place du petit taureau noir et sournois.

Là, un jour, j'ai été témoin d'une scène dramatique et navrante.

La *quadrille* espagnole était arrivée au grand complet, amenant ses *picadors*, ses *toreros* et même ses taureaux ; mais, au dernier moment, un des plus habiles lanceurs de *banderilles* étant tombé malade, il avait fallu le remplacer par un indigène. On prit un portefaix de l'endroit, souple, beau garçon, bien fendu pour la course. Avec sa figure dorée, gaufrée comme du cuir de Cordoue, la résille, la veste courte, la culotte et le gilet de satin, il avait l'air ainsi plus espagnol qu'*El tato* lui-même et tenait sa place comme un autre dans cette course affolée qui fait flotter au-dessus du cirque toutes les mantilles bleues ou vertes ainsi que des ailes.

Dans le public, il avait un grand succès. De tous les côtés des arènes, on lui criait : « *Zou, zou, Louiset!...* » Louiset souriait, cambrait sa taille ; et, à le voir à califourchon sur la barrière, roulant et fumant sa cigarette, dans ces poses théâtrales innées à la race, vous l'auriez pris pour un véritable *banderillero*.

Les taureaux espagnols ne s'y trompaient pas, eux. Ils avaient l'air de le dédaigner, de ne pas faire attention à lui. Aussi le pauvre diable, d'abord un peu timide, prit de l'aplomb, s'exposa, passa deux ou trois fois très près de la corne. On l'applaudissait beaucoup. A un

moment, comme il s'approchait pour piquer dans les épaules de l'animal deux *banderilles*, le taureau, — un grand taureau jaune, qui le guettait du coin de l'œil, de ce mauvais regard en dessous qu'ils vous lancent sans bouger la tête — se retourna sur lui brusquement. L'infortuné *banderillero*, au lieu de faire un de ces crochets qui coupent et déroutent l'élan de la lourde bête, eut peur, et courut droit devant lui pour gagner la barrière. Il y arriva un peu avant le taureau, prit son élan, manqua des deux pieds, et roula dans le cirque. Un cri de terreur retentit de partout. Quand l'homme se releva, la bête était sur lui, et avant que personne eût pu venir à son secours, d'un coup terrible et sourd que j'entends encore, elle le cloua tout éventré contre la barrière en planches. Le malheureux poussa un hurlement de douleur, rien qu'un ; et les deux *banderilles* restées dans sa main palpitèrent une minute comme des signaux de détresse...

...Mais les arènes étaient surtout belles vers la fin du spectacle ; à mesure que le soir arrivait, l'ombre semblait sortir de toutes ces ouvertures, ces voûtes, ces couloirs, ces arcades, et se répandre dans le cirque. Quelques fanfares joyeuses annonçaient la mort du dernier taureau que les chevaux entraînaient. La foule s'écoulait lentement. Derrière elle, le vieil amphithéâtre reprenait peu à peu sa figure de ruine, s'agrandissait, évaporait par ses trous noirs tous ces rugissements de bêtes et d'hommes, et restait là, accroupi dans un coin de la ville qu'il remplissait de son silence et de sa majesté.

II

LES FERRADES

Ce genre de course, considéré comme trop barbare pour nos mœurs, ne se donne guère aujourd'hui. La Société Protectrice des animaux s'est émue devant tout ce sang répandu, l'éventrement des malheureux chevaux, le long martyre des taureaux harcelés jusqu'à la fureur ; et à l'heure qu'il est, à moins de rares exceptions, les *quadrilles* espagnoles ne passent plus les Pyrénées. Nos méridionaux se contentent de leurs *ferrades*. Là aussi on fait courir les taureaux, mais au lieu de les tuer, il s'agit seulement de les renverser et de les marquer d'un fer rouge sur la croupe aux initiales de leurs propriétaires, ce qui permet

d'éviter toute confusion dans le pâturage où plusieurs *manades* se trouvent souvent mêlées. En somme les *ferrades* sont de véritables courses de taureaux, moins la pompe, le clinquant, le brio des fêtes espagnoles, avec quelque chose de plus sain et de plus fort; un amusement robuste sans la moindre cruauté.

En général, elles ont lieu le dimanche. La veille, les taureaux arrivent dans la nuit, escortés de leurs gardiens. On sait d'avance le chemin qu'ils prendront, et tout le village va les attendre au passage. Cette expédition nocturne fait déjà partie de la *ferrade*. Sur la route blanche, un clair de lune, chars à bancs, mules, chevaux, groupes de piétons s'échelonnent, perdus entre les champs de blé, de vigne et de garance. Avez-vous remarqué comme, la nuit, dans la campagne, les objets rapprochés de terre sont à peine distincts, comme ils se confondent dans leur ombre? On s'assied au bord des fossés, les tout petits perchés en vigie dans les branches des ormes, et l'on guette avec une certaine peur joyeuse; car les bœufs sont indisciplinés et les accidents fréquents. Tout à coup un cri retentit! « Li bioù!... li bioù!... » Et l'on voit s'avancer une masse compacte et noire qui s'éclaircit en se rapprochant avec un piétinement confus semblable au bruit d'une grosse pluie d'orage, et des beuglements que le vent apporte ou éloigne dans une illusion de distance.

A mesure que le troupeau s'avance, on distingue les gardiens à cheval, leurs lances à trident dressées dans la nuit, et des cornes en croissant sur le front droit des taureaux. Dans ces grandes plaines de Languedoc ou de Provence, presque toujours horizonnées de moulins à vent dont les ailes se découpent sur le ciel clair, cela donne l'impression d'un paysage à la Don Quichotte. Serrés l'un contre l'autre, les taureaux s'approchent, inquiets, agités des vagues terreurs que l'ombre cause aux bêtes habituées à s'endormir à la fin du jour. Tout en marchant ils hésitent, se retournent vers le pâturage, dont ils aspirent un parfum lointain. De temps en temps, l'un d'eux s'arrête, secoue sa longue queue avec un beuglement de tout le cou tendu, et reste là jusqu'à ce que le trident d'un gardien le remette dans sa route. Mais la bête résiste, s'effraie de ces groupes noirs qu'elle aperçoit au bord du chemin, et tout à coup, prenant un élan furieux dans la campagne, saute les haies, franchit les ruisseaux, pique droit dans la direction de sa *manade*. Les gardiens, les paysans, tout le monde s'élance à sa poursuite. Les chevaux hennissent, les taureaux beuglent :

c'est une chasse à courre fantastique et une fière mise en train pour la *ferrade* du lendemain. Quelquefois on parvient à rejoindre le fugitif ; d'autres fois il s'échappe, erre toute la nuit, et on le retrouve deux jours après, à dix lieues de là, perdu, désorienté, terreur des paysans qui regardent de loin cette large croupe rousse et ces cornes menaçantes aller et venir au-dessus des luzernes.

Mais pour un taureau qui manque, la *ferrade* ne chôme pas. Dès le dimanche matin, les rues du village sont noires de monde, encombrées de charrettes qui arrivent par toutes les routes. On se croirait un jour de foire... Naturellement les taureaux font l'objet de toutes les conversations. Combien sont-ils ? Ont-ils l'air méchants ? A quelle heure commence-t-on ?... D'ordinaire, la *ferrade* se fait à la sortie des vêpres. Aussi l'église est pleine de bonne heure ce jour-là, et les psaumes vont comme le vent. De temps en temps, la porte battante s'ouvre au fond de la nef, et dans le grand carré d'éblouissante lumière qui prend du haut en bas l'église assombrie et fraîche, un air de galoubet et de tambourin entre subitement. C'est l'air de la *ferrade*, une musique guillerette et naïve, sur laquelle se chantent les paroles que voici :

*S'avié resta dins soun oustau,
La bano dou bioù i aurié pas fa mau.
(S'il était resté dans sa maison,
La corne du bœuf ne lui eût pas fait mal.)*

Depuis le matin cela retentit à tous les coins de rue, à tous les détours de route, pour qu'aux fermes les plus lointaines, les plus isolées, on soit averti qu'on fait courir les bœufs. C'est autour du village comme un enguirlandement de son, qui donne au petit pays traversé en tous sens le même air de fête que des feuillages pendus aux balcons ou des lampions en cordons lumineux. Dans l'église, les fidèles ont des distractions ; ils suivent le galoubet de loin, et devinent rien qu'à l'entendre à quel carrefour, sur quelle place il se promène. Enfin, les vêpres sont dites. Les femmes, les jeunes filles sortent du village la main dans la main, en longues lignes de jupes éclatantes, de coiffes de velours et de souliers à boucles. Les hommes ont la blouse soutachée ouverte sur le linge blanc, ou la veste jetée sur l'épaule. On se dirige vers l'aire à battre le blé, une grande place rase où des cercles plus clairs marquent çà et là sur le sol la trace des anciennes meules. Des charrettes reliées l'une à l'autre par des planches forment

un vaste cirque, dans lequel descendent les garçons qui veulent courir. Les gardiens sont au fond, près du hangar où l'on a enfermé les taureaux. La foule s'entasse sur les charrettes ; bientôt le gaboulet et le tambourin viennent s'y placer eux aussi, immobiles enfin après leurs pérégrinations. Rien de plus gai, de plus lumineux que ces arènes improvisées. C'est une richesse de costumes, un éclat de soies voyantes, un ruissellement de chaînes d'or, de pendeloques en diamants qui font penser aux vieux bahuts des fermes, sombres et clos, et aux miroirs étroits, accrochés d'un clou aux murs crépis, où toutes ces paysannes coquettes ont miré au départ leurs bijoux précieux et leurs superbes soieries lyonnaises.

Quand le premier paraît, il s'arrête une minute, ébloui par la vive lumière, et la flamme convergeante de tous ces regards dardés sur lui. Une cocarde est attachée entre ses deux cornes ; il s'agit d'aller la lui prendre. C'est là un jeu d'adresse de la *ferrade*, tout à l'heure nous aurons le jeu de force. Il faut passer vite devant la bête étonnée, lancer le bras en avant au ras des cornes, au risque d'attraper une bonne estafilade dans toute la longueur de sa manche. On dirait que l'animal comprend le jeu et qu'il a quelque chose à défendre. Le front tendu, les yeux en éveil, il fait tête partout et ne se laisse pas aborder.

Sans prendre la cocarde, c'est déjà un grand courage de *raser* le taureau, de passer si près de lui que possible. Beaucoup se contentent de l'exciter de loin, du geste et de la voix : « tè!... tè!... » Et comme il faut que la nature méridionale se manifeste toujours par quelque endroit, ce sont ceux qui se tiennent le plus loin qui crient le plus fort et prennent les attitudes les plus héroïques. Quelqu'fois, cependant, l'animal ne rend pas. Il regarde avec une parfaite indifférence tout ce monde assemblé, ces chapeaux en l'air, ces bouches grandes ouvertes. — « Qu'est-ce qu'ils me veulent ? » a-t-il l'air de se demander ; et après un moment de réflexion, il revient, de son petit trot lourd et tranquille, droit au hangar dont la porte fermée lui barre le passage. Il la flaire et beugle. Alors un cri part de toutes les poitrines : « Li ferre!... Les fers!... » Les gardiens s'approchent et de leurs longs tridents piquent la bête au naseau pour l'exciter. La douleur lui arrache un nouveau beuglement mais ne l'incite pas à la bataille ; elle essaye seulement d'enfoncer la porte du *toril* à coups de cornes. « Li ferre!... Li ferre!... » s'écrie encore la foule, et cette fois tout le monde s'en mêle, les femmes, les filles, jusqu'aux enfants.

A l'une de ces *ferrades*, j'avais devant moi un petit de quatre ans à peine, chétif et brun, qui, à la moindre hésitation du taureau, demandait « les fers » plus haut que personne, avec indignation!... Enfin les cris, les sifflets, deux ou trois piqures de trident mettent l'animal en fureur. Il se lance, tête basse, à travers l'arène. « Tè!... Tè!... » Les blouses volent, l'effleurent, le déroutent. Éperdu, il donne des coups de cornes dans toutes les directions, bouscule quelques maladroits qu'on relève clopinants, au milieu des trépignements et sur le refrain du galoubet :

*S'il était resté dans sa maison,
La corne du bœuf ne lui eût pas fait mal...*

Mais c'est encore au « bœuf » qu'on joue les plus mauvais tours. L'un s'amuse à le sauter dans toute sa longueur à l'aide d'une perche ; un autre l'attend, assis sur une chaise ; l'animal se précipite et donne un formidable coup de tête dans le vide ; l'homme est toujours assis, un peu plus loin.

Dans une de ces joûtes d'adresses, j'ai vu un petit Landais exécuter une chose étonnante : de son pied droit, il traçait, en pivotant sur lui-même, un rond dans le sable autour de son pied gauche, et s'engageait à ne pas sortir de ce cercle étroit, quoi que le taureau pût faire pour l'en déloger. Sur un grand foulard rouge que l'homme agitait pour l'exciter, la bête se ruait, furieuse. Le landais s'écartait à droite ou à gauche sans sortir de son rond et à chaque nouvel élan répondait par un nouveau tour sur lui-même d'une rapidité surprenante : cela donnait le vertige à regarder. Le béret bleu du Landais, son foulard écarlate, tournaient, tournaient en confondant leurs couleurs. Le taureau essayait de suivre ces mouvements difficiles à sa lourdeur, s'essouffait, s'éreintait, et tombait à la fin sur les genoux, vaincu, beuglant de lassitude et de rage...

Mais le moment de la *ferrade* est enfin venu. Maintenant, la cocarde est tombée ; il ne s'agit plus d'*écarter* le taureau à la Landaise ni de le *raser* à la Provençale, il faut le renverser. Un grand gaillard, alerte et solide, les reins étroitement serrés dans sa *taillole* en laine rouge, saute tout à coup sur la bête et la saisit par les cornes. Presque toujours, au premier moment, il est obligé de lâcher prise devant un vigoureux effort de résistance, mais il s'accroche d'une main, s'abandonne, se

laisse traîner, rouler, emporter, secouer comme un haillon autour du cirque, jusqu'à ce que le taureau commence à se lasser.

Alors le paysan se redresse, applique un terrible coup de genou sur le front étroit, entre les cornes. L'homme et la bête roulent par terre; on ne voit plus qu'un flot de poussière, d'où l'homme sort, tout de suite debout, tandis que l'animal terrassé beugle en sentant la brûlure du fer chaud qui le marque.

Les jeunes gens de la vallée du Rhône sont très adroits à cet exercice qui demande encore plus de dextérité que de force. Je me rappelle avoir vu dans mon enfance la fille d'un gardien, superbe créature, descendre ainsi sur l'aire, sa jupe embarrassante entortillée autour de ses jambes, et renverser des bouvillons de trois ans, de ceux que les Provençaux appellent des *ternen*. Son galant se tenait près d'elle pendant la lutte, et vous pensez s'il était fier de sa future, le garçon!...

III

THÉÂTRES DE LA FOIRE AUX PAINS D'ÉPICES

Ma première impression a été très triste. La longue avenue du champ de foire, bordée de baraques de toutes sortes, était presque déserte. L'air lourd de cette fin de journée s'épaississait encore de la poussière des fossés et de toutes les installations fantaisistes que les forains traînent après eux. Le vent d'orage faisait fumer les lampions, les abaissait dans de grandes traînées d'ombres, ou soufflait sur le gaz, sur ces petites flammes bleuâtres enfilées dans un cordon lumineux au fronton des baraques. Ces mouvements de la lumière donnaient des silhouettes fantastiques aux pitres sur leurs tréteaux, aux musiciens empanachés, en faisant ressortir çà et là le cuivre d'un trombone, le paillon d'une jupe ou d'un diadème, le pli rouge d'une tenture. Dans la rafale qui échevelait les arbres de l'avenue, on entendait les porte-voix des paillasses hurlant : « Prenez vos billets », les cornets à pistons, les bugles, les grosses caisses, et par là-dessus, des rugissements de bêtes féroces excitées par l'atmosphère électrique, car il y avait une superbe ménagerie, si riche en tigres et en lions que les rares spectateurs de la fête, s'ils avaient été livrés à ces fauves, auraient à peine pu fournir une tête de badaud par animal. Les hercules à jeun, debout sur leurs

estrades, les mains à plat sur les hanches à la hauteur du caleçon rouge, le cou tendu en avant comme les bœufs avec un effort des muscles courts, le collant froissé par la lutte, invitaient vainement les amateurs à venir se mesurer avec eux ; et la princesse Félicie, pauvre naine ridée, ratatinée et triste, s'ennuyait toute seule derrière un rideau, songeant avec amertume qu'elle ne ramasserait pas seulement ce soir-là de quoi faire empeser ses atours d'Altesse.

Le cirque américain lui-même n'avait pas la clientèle ordinaire que lui valent l'adresse de ses clowns et la singularité de son installation. Figurez-vous un cirque immense pouvant contenir trois ou quatre mille personnes, et malgré cela se montant, se démontant avec une rapidité prodigieuse. La représentation donnée, l'énorme baraque, démolie en un instant, se trouve chargée sur des charrettes, son plafond de toile roulé, les bancs démontés, les contrôles changés en voiture avec le guichet pour fenêtre. Le personnel, lui aussi, se transforme comme le théâtre. Les clowns, les écuyers deviennent menuisiers, charpentiers, conducteurs. Les chevaux dressés s'attellent bourgeoisement, et c'est merveille de voir défiler dans un ordre parfait cette interminable traînée de chariots, tandis que l'impresario de la troupe galope sur les côtés, modérant l'avant-garde, excitant les traîneurs, surveillant à lui seul l'immense attirail. Le génie américain, méthodique et organisateur, éclate là magnifiquement. On ne dirait pas des saltimbanques, mais plutôt une colonne de pontonniers, disciplinés, silencieux et graves...

Mais revenons aux théâtres forains. En voici justement deux ou trois à la file, préludant par une parade en plein air à la représentation qui va commencer. Nous reconnaissons l'antique tréteau de Tabarin, les musiciens au bord des planches, et le bon public tout alentour, le nez en l'air. Mais, hélas ! où sont les spectateurs du Pont-Neuf avec les éclats de leur hilarité facile et débordante ?... Nous entendons là des plaisanteries qui datent évidemment du temps de Tabarin, de Gautier Garguille, de Turlupin, de Gros-Guillaume, le tout agrémenté, modernisé de quelques calembours « à cent pour un sou ». Personne ne rit. Le charme de la parade est décidément perdu. Il n'y a même plus de pitre, plus de queue-rouge comme autrefois. Le boniment est fait par un sujet quelconque de la troupe, tout costumé, prêt à entrer en scène. Ici c'est Buridan, la rapière au côté, le feutre sur l'oreille, qui est chargé d'*amorcer* le public, tandis que derrière lui Marguerite de

Bourgogne vêtue d'hermine et de brocatelle, délivre des billets au contrôle. Nous sommes en pleine tour de Nesle, la pièce populaire par excellence, avec ses aventuriers aimés des princesses, son velours de coton, ses grands coups de dague, toute cette défroque historique que le Parisien aime tant. Le drame d'Alexandre Dumas, raccourci des trois quarts, se poursuit devant une toile de fond changée à chaque entr'acte. Comme jeu, comme tenue, les acteurs sont au-dessous de tout ce que l'on peut imaginer. Il faut entendre le jeune premier dire de sa voix de palefrenier enrhumé : « Elles se sont données à nous ; ce sont de bien grandes dames !... Elles ont trahi leurs serments ; ce sont de bien grandes dames !... »

Dans une barque voisine, on joue *La Mort de Kléber*, pièce militaire, mêlée de pas redoublés et de coups de feu. On y voit l'éternel touriste anglais, le brave Dumanet, un peu « empoté » mais plein de bravoure, Kléber en culotte de peau, affublé d'épaulettes gigantesques et toujours accompagné de son singe favori, personnage muet que joue un clown enveloppé d'un collant marron râpé par grandes plaques. Les Turcs ont des moustaches et des favoris d'un noir d'ébène, et cette particularité jointe à un fort accent du Midi donne à leur général la physionomie débonnaire d'un courtier en vins de Bordeaux. C'est un traître fini pourtant ce général, car il s'introduit dans le camp français sous un déguisement singulier — manteau court et feutre à grandes plumes — qui nous a paru emprunté à la baraque voisine. Enfin, après toutes sortes de péripéties, la pièce se termine par une lutte corps à corps entre Kléber et le général Turc, et une éclatante victoire que quatre soldats de la Moselle remportent sur quatre Mamelouks dans une plaine brûlée large comme un couloir.

Amère déconvenue. Tous les théâtres forains où je suis entré ce soir-là m'ont offert la même banalité de spectacle, procuré le même ennui, le même écœurement. Je commençais à regretter mon excursion, quand j'aperçus une petite baraque surmontée d'un transparent lumineux « Guignol Lyonnais ». Cette grande ville de Lyon, si curieuse, si originale, a son polichinelle particulier, un Guignol sans chat ni commissaire et qui se contente de refléter en les critiquant les mœurs locales, dans l'argot des canuts de la Croix-Rousse. A la porte se trouvait un homme vêtu d'un costume d'astrologue rouge et noir, semé de paillettes d'or, de croissants d'argent et autres attributs diaboliques. Sa tête à longue barbe était serrée dans une cape écarlate surmontée

de cornes brillantes. D'une voix fatale et retentissante, cet étrange impresario engage le public à pénétrer dans son théâtre. Cette fois, ce sont de simples marionnettes qui s'évertuent dans un décor étincelant, où des langues de flammes courent sur des tentures embrasées. Nous sommes en enfer. Voici la barque à Caron, pleine de monde, avec le vieux Caron ramant à la godille, Bacchus à cheval sur un monstre, et trois juges, sans doute Minos, Eaque et Rhadamante, assis au milieu de la scène. Près d'eux, se tient un avocat en robe noire, avec une tête de singe et une houppe de poils au menton. Plus loin, une chaudière énorme, gardée par un diabolin armé d'une fourche, attend des victimes ; et enfin à droite se dresse une maisonnette d'où sortent les prévenus à mesure qu'ils arrivent en scène, appelés par une cloche qu'un second diabolin agite frénétiquement. La tête encapuchonnée de rouge de l'impresario apparaît dans une baie carrée de la toile de fond ; et lui-même explique le jeu de ces marionnettes en frappant de temps en temps sur un gong chinois placé près de lui : « Ah ! ah ! ah ! nous voilà en enfer, et je vous réponds qu'il y fait chaud, aujourd'hui surtout, jour du grand jugement... Celui-ci en robe noire est l'avocat perpétuel, l'avocat des bonnes femmes et des méchantes causes. C'est lui qui est chargé de défendre les accusés qui vont défiler devant vous. Mais n'ayez pas peur : il aura beau parler, nos juges sont impitoyables, et mon ami Georges, le diable que vous voyez là-bas, est tout prêt à exécuter leurs commandements avec sa fourche et sa chaudière... Allons, Georges, mon ami, souffle le feu !... Que tout flambe !... Que l'huile soit bouillante et la poix limpide ! Nous allons brûler aujourd'hui tous les *carottiers* du monde... Attention ! »

A la sonnette du diabolin, un boulanger arrive, les bras nus, en tricot blanc. Il est accusé d'avoir toute sa vie mêlé de la craie au pain qu'il vendait ; de sorte que le pauvre monde s'en allait maigre et mal nourri, tandis que ce voleur de boulanger arrondissait à la fois sa cassette et sa bedaine. « A la chaudière !... » Et sur un coup de gong, le petit homme blanc est précipité dans la chaudière, où la fourche de son ami Georges le tourne et le retourne, délicatement. Le teint fleuri, un grand couteau d'étal passé dans son tablier, voici le boucher qui comparaît devant les juges avec son ami le farinier. Celui-là s'entendait avec la cuisinière pour voler la pratique, et maintenant il a beau pleurer, supplier, la cuisinière a beau jurer qu'elle ne croyait pas voler en faisant danser si gaîment l'anse du panier qu'elle tient à son bras,

les juges ne veulent rien entendre. L'ami Georges fait coup double et vous bourre les coupables d'une jolie façon. M. Tartufe vient ensuite, coupable d'avoir prêché la vertu et pratiqué le vice, puis Harpagon chargé d'écus et essayant de corrompre les juges. « A la chaudière Tartufe!... A la chaudière Harpagon! » Après, paraît un avocat que son collègue l'avocat perpétuel essaye en vain de défendre. Les juges sont impitoyables : « Au feu le bavard, le menteur, le roi des *carottiers!*... » et la voix de l'impresario ajoute avec un ricanement sinistre : « Je te le recommande, mon ami Georges. » Un ivrogne, qui battait sa femme, mangeait régulièrement la paye, laissant le logis sans pain et les enfants sans chaussures ; une horrible mégère, comme il en grouille dans les bas-fonds de la grande ville industrielle, hâve, haillonneuse, échevelée, armée d'un cabas d'où sort un goulot de bouteille, sont précipités à leur tour dans l'abîme, livrés à l'infatigable ami Georges et à sa chaudière dont les flammes gourmandes s'élèvent à chaque nouvelle victime comme pour en demander d'autres. Mais il serait difficile de suivre dans tous ses épisodes cette vision dantesque, naïve et charmante ; la plupart de ces jugements de marionnettes m'ont paru sensés, honnêtes, amusants, avec un grain d'humeur et de philosophie. Puis quand la justice a été rendue à tous, un petit guignol, exactement vêtu comme le démonstrateur et lui ressemblant trait pour trait, est venu au bord de la scène, et s'adressant aux spectateurs avec ces gestes courts de poupée : « Mesdames et messieurs, l'auteur de la pièce est devant vous... Soyez juges vous-mêmes s'il vous a menti, s'il vous a volé votre argent... Acquittez-le, condamnez-le... votre jugement fera loi! » Quoique beaucoup de spectateurs se fussent reconnus parmi les marionnettes, il n'y eut qu'un cri dans la salle pour acquitter le petit impresario. Il arrive pourtant quelquefois que l'auditoire murmure au lieu d'applaudir. Alors, sur un terrible coup de gong, le malheureux Guignol est précipité dans la chaudière où l'ami Georges le larde impitoyablement avec sa fourche.

Le châtimement est un peu sévère ; mais si les auteurs dramatiques, dont les pièces ne réussissent pas, savaient qu'une chaudière d'huile bouillante les attend à la fin du spectacle, ils y regardaient à deux fois avant d'aborder la scène, et de leur côté le public et la critique seraient peut-être moins prompts à les condamner.

DE LA COLLABORATION

« Le peu d'ouvrages que j'ai composés seul ont été pour moi un travail ; ceux que j'ai faits avec mes collaborateurs un plaisir. »

Ainsi parle Eugène Scribe en tête de ses œuvres ; tout le secret des collaborations théâtrales tient dans cet aveu. On collabore en général parce que le travail s'allège à plusieurs, surtout lorsqu'il s'agit d'écrire une pièce qui renferme une grande variété de caractères et de situations. Les scènes se font en causant, on s'échauffe, on s'entraîne, on parvient à faire jaillir l'idée spontanément, sans la moindre préparation, un peu à la façon des sauvages qui tirent du feu de deux morceaux de bois sec en les frottant l'un contre l'autre. On évite ainsi le temps perdu, et ces terribles périodes de doute, de découragement, d'écrasement, inséparables de la production solitaire. On se rend mieux compte aussi de l'effet qu'on veut rendre, et l'obligation où l'on se trouve de parler, de jouer la pièce tout le temps est d'un grand secours pour ce singulier art du théâtre qui veut que la pensée soit constamment en lumière, énoncée plutôt que profonde. La collaboration a encore d'autres avantages. Elle est quelquefois l'alliance de deux esprits distingués mais incomplets qui sentent la nécessité de s'ajouter l'un à l'autre et renouvellent la fable de l'aveugle et du paralytique. Il arrive aussi qu'un écrivain à ses débuts — ce qui est le pire défaut du théâtre — apporte à l'expérience d'un auteur surmené, las de produire, un sujet neuf qu'il abandonne à son expérience des planches. A la faveur du nom célèbre, le nom inconnu s'abrite, se fait accepter et

connaître. C'est un des bons côtés de la collaboration de faciliter les commencements. Malgré cela, je suis opposé à cette forme de production. Il semble qu'une œuvre perde à la double signature un peu de son originalité, de son intégrité et qu'on y sente un travail de pièces rapportées, une mosaïque, un bariolage. Sans doute la collaboration a fourni des ouvrages de valeur, spirituels, aimables, mais combien a-t-elle produit d'œuvres vraiment fortes, longuement conçues, de celles qui marquent dans une littérature ?

Le premier exemple d'association littéraire ayant produit des œuvres théâtrales à peu près sérieuses date de Richelieu et de ses cinq poètes ordinaires, l'Étoile, Colletet, Bois-Robert, Rotrou et Pierre Corneille. C'était, comme on sait, une des faiblesses du grand Cardinal de se croire auteur dramatique. Il avait cette manie, commune à certains grands hommes, de déplacer sa vanité et de la mettre surtout là où elle n'avait aucune raison d'être. Ces hommages rendus à l'art par les hommes de la taille de Richelieu sont d'ailleurs les lettres de noblesse de nos professions, et la prétention qu'avait ce grand politique de composer des pièces de théâtre rendit certainement service à l'art du théâtre. Le Cardinal trop occupé pour rimer lui-même ses pièces se contentait d'écrire les plans et les distribuait à ses poètes dont le choix indiquait déjà un certain goût, puisque sur ces cinq collaborateurs deux se trouvèrent des hommes de génie. Du reste, les ouvrages dus à cette collaboration n'eurent jamais rien de remarquable. *Les Thuilleries*, *L'Aveugle de Smyrne* et quelques autres sont des pièces médiocres. On se demande même comment les auteurs du *Cid*, de *Vincennes*, n'ont rien trouvé de plus valable et n'ont pas une fois montré leurs griffes de lions. C'est que ce genre de collaboration courtesane et dépendante est le plus désagréable de tous et devait paralyser complètement les deux poètes, d'autant plus qu'avec ce terrible Cardinal il était impossible de tricher. Il se souvenait très bien du plan qu'il avait ordonné et exigeait qu'on le suivît pas à pas. Corneille une seule fois se permit de modifier le troisième acte des *Thuilleries* qui lui avait été confié. Il se fit tancer de la belle manière : « Il faut de l'esprit de suite... Il faut de l'esprit de suite », ne cessait de répéter Richelieu, et en disant cela il n'avait pas tort, car un acte de Corneille, du vrai Corneille, au milieu d'une pièce de Colletet ou de Bois-Robert eût fait un contraste encore plus déplaisant qu'un ensemble médiocre et monotone. Au bout de quelque temps il arriva ce qui devait arriver.

Le poète, ne pouvant se plier à cette domesticité, se mit à part du groupe et travailla pour son propre compte ; à quoi la France ne perdit rien. Une fois encore pourtant Corneille collabora avec Molière et Quinault à cette merveilleuse *Psyché*, où se trouve peut-être le plus bel élan de passion lyrique de toute la poésie française :

... *Seriez-vous jaloux ?*
Je le suis, ma Psyché, de toute la nature...

Une autre association fameuse, à peu près à la même époque, fut celle de Leclerc et Coras, qui firent ensemble une *Iphigénie*, jouée quelque temps après celle de Racine. L'épigramme composé sur eux est plus connue que leur tragédie :

Entre Leclerc et son ami Coras
Tous deux auteurs rimant de compagnie,
N'a pas longtemps s'ourdirent grands ébats
Sur le propos de leur Iphigénie.
Coras lui dit : « La pièce est de mon cru. »
Leclerc répond : « Elle est mienne et non vôtre. »
Mais aussitôt que l'ouvrage a paru
Plus n'ont voulu l'avoir fait, l'un ni l'autre.

Ce n'est pas à Brueys et Palaprat qu'on aurait pu appliquer cette épigramme. Entre ces deux auteurs comiques du XVII^e siècle, restés comme le type des bons collaborateurs, il n'y eut jamais de ces froissements d'amour-propre si fréquents en pareille circonstance. Ils firent ensemble plusieurs pièces, dont les plus heureuses ont été *Le Grondeur*, *L'Avocat Pathelin*, *Le Muet*. On a dit souvent que Palaprat avait l'imagination, trouvait l'idée de la pièce et qu'à Brueys revenait l'honneur des vers et de l'expression ; mais il est bien difficile de savoir d'une façon exacte quelle est la part de chacun dans une œuvre doublement signée. Prenez par exemple une des collaborations les plus heureuses et les plus fertiles de ce temps-ci : celle de MM. Meilhac et Halévy. Longtemps ce dernier nom nous a fait l'effet du « et C^{ie} » des raisons de commerce. On prétendait que M. Ludovic Halévy était seulement l'activité de l'association, qu'il servait à régler, à modérer ou forcer au travail son collaborateur, mais qu'il ne possédait ni le

style ni la conception. Cela s'est dit jusqu'au jour où M. Ludovic Halévy a fait paraître signé de son nom seul des volumes de littérature où il s'est révélé à la fois écrivain et observateur.

Nous trouvons encore au ^{xvii}^e siècle une collaboration célèbre, celle de Regnard et de Derivière-Dufresny. Tous deux avaient fait en société *Les Chinois*, *La Baguette de Vulcain*. *Les Momies* et plusieurs autres comédies assez médiocres, quand un jour Regnard, fatigué de ce mode de travail, trop personnel, trop ardent pour l'attelage à deux, déclara qu'il voulait marcher seul et annonça pour la fin de l'hiver une comédie intitulée *Le Joueur*. Était-ce le dépit de se voir abandonné par son collaborateur ? Toujours est-il que Dufresny se fâcha tout rouge, affirmant que le sujet du *Joueur* lui appartenait, qu'il en avait communiqué le plan et l'idée à Regnard. Le cas était difficile à juger. Ils s'en tirèrent en donnant chacun une pièce sur le même sujet. *Le Joueur* de Regnard et *Le Chevalier joueur* de Derivière-Dufresny furent joués presque en même temps, mais avec des chances bien différentes.

*Regnard le fit en vers, et Derivière en prose.
Aussi pour dire au vrai la chose
Chacun vola son compagnon.
Mais quiconque aujourd'hui voit l'un et l'autre ouvrage,
Dit que Regnard a l'avantage
D'avoir été le bon larron.*

En général, quand deux auteurs qui ont travaillé ensemble se séparent, il y a là une liquidation aussi délicate, aussi difficile que les liquidations commerciales, alors que deux associés, leur temps fini, doivent partager en se séparant l'argent, le matériel, la clientèle. Ces sortes d'affaires ne se font jamais sans déchirement. Les intérêts communs ont été si bien mêlés et confondus, qu'il semble très dur de les diviser, de faire deux parts distinctes et équitables. Comment dire : « Ceci m'appartient... » quand on n'a fait qu'un, si longtemps, et que la gloire ou l'honneur tiennent entièrement dans la raison sociale ? De là des discussions, de là des procès. Qui ne se rappelle ceux d'Alexandre Dumas père avec ses collaborateurs. C'est bien lui, par exemple, qu'on aurait pu appeler le bon larron. Nature exubérante, débordante, pensant tout haut, parlant et gesticulant toutes ses idées, dans son

délire inventif il prenait à droite et à gauche, puis était très surpris d'entendre parler de restitution; et cela de la meilleure foi du monde, car sa personnalité puissante faisait siennes toutes les idées qu'il empruntait.

Au XVIII^e siècle, nous n'avons guère en fait de collaboration que celle de Favart avec l'abbé de Voisenon, ce charmant petit homme, agité, nerveux, que M. de Polignac appelait « petite poignée de puces » ; Voisenon était l'intime de Favart et a travaillé anonymement à plusieurs de ses pièces, comme le père de La Rue qui fit avec l'acteur Baron *L'Andrienne*, *Les Adelphees*.

C'est au XIX^e siècle, avec l'invasion du vaudeville, de la littérature facile, improvisée à plusieurs, à table, au caveau, que la collaboration, a fait le plus de ravages. Dès le commencement du siècle cette manie sévissait si bien, qu'en 1814 le Théâtre-Français décréta qu'une pièce en un acte ne pourrait jamais être signée de trois noms. Désaugiers, Gentil et Villiers, l'auteur de *l'Hôtel garni*, avaient fait un acte à eux trois. Ils tirèrent au sort, et Villiers en raison du nouveau décret, ne fut pas nommé. Le besoin de production incessante, la hâte du travail surmené, la camaraderie servaient cette fureur de l'époque. C'était arrivé à un point tel que les vaudevillistes se raillèrent eux-mêmes et firent une pièce intitulée *La Tour de Babel*, que signèrent trente-six auteurs, tous nommés à la fin de la pièce dans le rondeau que voici :

*Messieurs, cette œuvre sublime
Qu'on vient d'applaudir ici
Est l'enfant très légitime
Des trente-six pères que voici :*
*Messieurs Adam,
Dumersan
Et Mallian,
Léon Cogniard
Et Blanchard,
Et Laffargue et Courcy,
Barthélemy,
Duflot,
Deslandes et Chabot,
Et Dumas et Bragier,
Saint-George et Didier,*

*Puis Lhérick
Et Brunswick,
Roche, Anicet Bourgeois,
Aude, Achille Dartois,
Jaime, Alboise, Dupin,
Langlet, Adolphe, enfin
Dumanoir, Rochefort,
Et bien d'autres encor...*

La désinvolture de ce petit morceau de poésie édifie sur la valeur de l'ouvrage... Pourtant il faut avouer que l'association des vaudevillistes nous a valu souvent des pièces bien joyeuses. Il est des noms qu'on ne sépare plus, même par un éclat de rire : Duvert et Lauzanne, Labiche et Marc Michel, raisons sociales de gaîté et de succès. De nos jours, MM. Meilhac et Halévy ont aussi formé une de ces associations. C'est la rencontre heureuse de deux tempéraments dramatiques, si bien soudés l'un à l'autre que l'on ne sait plus même la part que chacun a fournie à l'œuvre générale.

Cette forme du travail à deux, assez commune au vaudeville, à la bouffonnerie, au drame mouvementé, a passé aussi dans le genre sérieux. C'est là qu'elle se comprend le moins, l'action, le dialogue n'étant plus seulement en surface, mais dirigés par des pensées, des sentiments. *Le Gendre de M. Poirier*, *Les Lionnes Pauvres*, ont été composés ainsi, et aussi le chef-d'œuvre de Théodore Barrière *Les Faux bonshommes*. Singulière nature que celle de cet auteur dramatique, assez puissant pour se suffire à lui-même et qui ne peut se passer de collaborateurs. On dirait que chez lui c'est un besoin d'escrime et de bataille, comme s'il comptait sur le heurt des mots et la lutte de la discussion pour faire étinceler l'idée. A chacune de ses pièces il s'adjoint un nouveau nom et pourtant toute son œuvre est marquée à la même empreinte originale et vigoureuse. Cela prouverait que pour lui comme pour quelques autres la collaboration est simplement devenue une habitude, ou une paresse de l'esprit, une difficulté à marcher seul en portant son sujet au lieu de le discuter avec un compagnon de route.

MM. Alexandre Dumas fils et Sardou ont toujours ou presque toujours travaillé solitairement. Leur réputation, leur silhouette en gardent quelque chose de plus net, de plus absolu, de plus fier.

En somme, la collaboration peut être exceptionnellement un procédé de travail très utile, fournir des ouvrages remarquables et en tout cas plus nombreux que la production personnelle ; mais elle est et sera toujours une infériorité, quand on songe à tout ce que deux esprits doivent perdre d'indépendance et d'accent pour arriver à se confondre sans se heurter ni s'amoindrir.

DE DIFFÉRENTS PUBLICS

Décidément la profession de comédien doit avoir un attrait bien extraordinaire, puisque ceux qui l'ont exercée y renoncent avec tant de peine ou plutôt n'y renoncent jamais définitivement. Semblables à ces visiteurs qui s'attardent dans un salon au delà de l'heure convenable, et disent à tout moment en regardant la pendule : « Il est tard... il faut que je m'en aille... » sans pouvoir se décider à partir, la plupart des acteurs arrivés à un certain âge font leurs adieux au public dans des représentations solennelles, émues, définitives en apparence, mais bientôt suivies de petites rentrées sournoises. Il n'y a que les vieux marins à qui l'on voit des nostalgies pareilles et ces folles tentations de toujours reprendre la mer, quoique l'œil ne soit plus assez bon pour veiller au grain, ni la « poigne » assez solide pour tenir la barre ferme.

Heureusement, le public parisien, malgré ses sautes de vent, ses caprices, ses bourrasques, est un bon enfant de public, et il a le respect de ceux qui l'ont amusé : c'est même le seul genre de respect qui lui reste. En ce moment, il tient compte à Frédéric Lemaître en représentation au théâtre des Arts, comme à M^{lle} Déjazet jouant *La Douairière de Brionne* au Vaudeville, de toutes les belles soirées que ces merveilleux artistes lui ont fait passer autrefois ; et vraiment la critique aurait mauvaise grâce à ne pas l'imiter dans son indulgence reconnaissante.

A propos de ce théâtre, un Parisien du boulevard expliquait l'autre jour devant moi, et d'une façon assez plausible, pourquoi le Vaudeville,

s'il voulait faire ses affaires, devait renoncer à toute tentative d'art sérieux et s'adonner exclusivement au genre des Bouffes et des Variétés, à la drôlerie et à l'opérette ; cela tient à l'emplacement même du théâtre, à sa situation au cœur d'un quartier trop luxueux, à portée des restaurants fameux et de tout ce Paris viveur qui vient au spectacle de neuf à dix et compose ce qu'on appelle « la petite recette ». Les théâtres soumis à la chance de cette « petite recette » sont fatalement voués à ce qu'on est convenu d'appeler l'art gai. En effet, que voulez-vous attendre de gens qui, en sortant d'un cabinet particulier, tombent au milieu d'un grand drame lyrique ou d'une forte comédie d'observation, encore étourdis des bons vins et de l'entrain du repas, bourrés de truffes comme des dindons périgourdiens. Si la pièce est longue, l'action en train quand ils arrivent, ils n'y comprennent rien, et de la loge, de la baignoire où ils s'installent en général par bandes, ces messieurs dans le fond, ces dames sur le devant, des remarques saugrenues, des rires sans motif éclatent à tout moment. A ce monde-là il faut un spectacle coupé, dont l'intérêt soit plusieurs fois renouvelable dans la même soirée, des pièces vives et brèves, et mieux que tout l'opérette avec ses cocasseries, ses petits airs, et l'actrice à la mode que l'on vient voir dans sa scène à effet à dix heures trente-cinq ou à onze heures moins dix. Sinon ce public blasé, fourvoyé, bâille, s'ennuie, et finit par se sauver en déclarant que la pièce est « crevante ».

Cela me rappelle qu'un soir où l'on jouait à la Gaîté le *Hamlet* adapté par Alexandre Dumas, je vis entrer et s'asseoir près de moi, vers le milieu de la soirée et quand on était déjà plongé jusqu'au cou dans l'horreur sublime du drame, deux superbes gaillards, luisants, repus, l'œil brillant, l'oreille enflammée, et le gilet tendu sur l'estomac à faire éclater les boutons. Nos gens prennent place, se carrent, s'étalent, tout au bien-être de l'installation. Tout à coup, leurs visages s'allongent, se consternent, leurs yeux s'arrondissent. Nos deux intrus se regardent une minute sans parler, tendent l'oreille une ou deux fois vers la scène comme pour bien s'assurer qu'ils ne se trompent pas ; puis l'un d'eux dit à l'autre, tout haut, d'un air furibond : « Tu ne m'avais pas dit que c'était en vers!... » Là-dessus le voilà qui se lève, en colère pour de bon, bousculant tout le monde pour sortir suivi de l'ami dont les gestes, la physionomie exprimaient la stupeur, la désolation, le besoin de s'excuser d'une faute inconsciente. Dans le couloir dont la porte battit derrière eux avec violence, on entendit le bruit d'une

altercation qui s'éloigne, et leurs deux fauteuils restèrent vides jusqu'à la fin de la soirée. Évidemment ces gens-là n'avaient pas rencontré le spectacle qu'ils venaient chercher et leur mauvaise humeur comique avait quelque raison d'être ; car en général les théâtres à Paris ont un genre défini dont il leur est interdit de s'écarter, comme il est défendu à un écrivain de changer sa manière sous peine de déconcerter ses lecteurs habituels.

Elle est exemplaire, l'histoire de ces almées des Folies-Bergères, de vraies almées au teint de bistre, aux grands yeux allumés de khol, qu'on avait fait venir du fond de l'Algérie et du Maroc, et que l'impresario présenta au public dans toute l'ingénuité sauvage de leurs danses déhanchées, au son des *guimbris*, des *darboukas*, des flûtes kabyles, un orchestre absolument oriental. Les Parisiens ne comprirent pas. Cette musique nasillarde, ces visages sombres promenant sur la foule des regards ennuyés, effraouchés, d'antilopes en cage, tout cet assemblage parut laid et sans charme à la lumière fausse de la rampe. L'impresario ne s'entêta pas ; il renvoya ces almées dans leur pays, et les remplaça par des danseuses de petits théâtres costumées en maugrabines de convention, de fausses almées ressemblant aux vraies comme la *Sulamite* de M. Cabanel au Salon dernier ressemblait à une femme de la Bible. Un quadrille d'Olivier Métra fut substitué aux mélopées arabes ; et présentées ainsi, les almées des Folies-Bergères eurent un succès fou.



Le public des matinées classiques est essentiellement « bon enfant ». Il ne vient pas là seulement pour s'amuser, mais aussi pour s'instruire. Persuadé qu'il n'entend que des chefs-d'œuvre, il assiste aux représentations avec une sorte de religion, pleine de respect et de bienveillance ; on dirait un public de distribution de prix. Ce qui achève la ressemblance c'est la causerie qui précède d'ordinaire le spectacle et établit tout de suite entre la salle et la scène des rapports familiers et déjà sympathiques. Aussi, quelle indulgence ! Quand un comédien inexpérimenté se trouble, on se cache pour rire, ou, avec des applaudissements généreux, on essaye d'encourager l'artiste en détresse. Là, jamais de ces préventions installées d'avance dans les fauteuils d'orchestre avec des sourires aigres,

aiguïsés de sous-entendus. On écoute, on approuve, on admire, et, si l'on s'ennuie, c'est, comme au sermon, sans oser se l'avouer à soi-même.

Aux matinées des Variétés ou du Gymnase, l'auditoire n'est plus le même. Là, ce sont des spectateurs que la veille fatigue, des personnes âgées ou convalescentes, des élèves d'écoles spéciales que le règlement oblige à rentrer à temps fixe, des commerçants que le bureau appellera le lendemain de bonne heure. Ce public-là ne songe qu'à s'amuser, sans arrière-pensée d'un perfectionnement quelconque.

De cette diversité de spectacles et de spectateurs, il résulte que Paris est affamé de représentations théâtrales et qu'il n'est pas d'affiche qui ne tente un auditoire spécial. Où l'on peut surtout se convaincre de cet attrait magique du décor, c'est dans les théâtres populaires, à Beaumarchais, au théâtre Saint-Pierre, au théâtre de Belleville. Pour ne pas perdre une minute du spectacle, qui commence de bonne heure, l'ouvrier, sans se donner le temps de dîner, gagne sa place un morceau de pain sous le bras. Puis, à l'entr'acte, il trouve, installées sur le trottoir, des marchandes de soupe chaude, comme il y en a le matin aux abords des marchés et des halles ; son repas se fait là en plein air, la miche trempée dans le bouillon fumant. Et les queues du dimanche soir, sous une pluie battante, ces files interminables de peuple reflétées par le trottoir luisant d'eau, pendant que les blouses moites plaquent sur les épaules tendues à l'averse ! Il n'y a guère qu'à Paris que l'on trouve un pareil acharnement au plaisir.

Mais quelle différence avec le public des premières ! On peut dire que celui-là n'a pas la foi ! Sa fibre émoussée reste insensible ou s'émue à rebours ; les tirades surannées, la moisissure qui couvre parfois de « beaux sentiments » le distraient tout le temps malgré lui ; et le désaccord est complet entre la scène inondée de larmes, traversée de cris déchirants, et la salle ironique, toujours prête à ricaner, gardant même aux rares minutes d'émotion et comme pour en atténuer l'effet, la goguenarde entêtée d'un sourire.

De pareils spectateurs auraient de quoi refroidir et décontenancer les comédiens, si ceux-ci, dès qu'ils sont en scène, ne devenaient visionnaires. Trompés à leur propre émotion, montés par la claque dont le bruit banal suffit à leurs nerfs surexcités, ils restent si bien enveloppés de l'illusion scénique, percée à jour par le public, que le parterre, les loges, le balcon leur apparaissent dans le rayonnement

de leur enthousiasme. C'est comme un voile de lumière qu'ils ont devant les yeux et qu'il est difficile de leur arracher. Aussi voyez quel air surpris, ahuri, lorsqu'une brutalité de la salle les ramène au sentiment de la réalité. Quelle stupeur quand l'impassible feuille de contrôle, jamais illusionnée celle-là, leur prouve par sa blancheur immaculée qu'ils n'ont point porté sur le public autant qu'ils le croyaient et qu'on le leur avait laissé croire.

*
* *

En somme, le public vient au théâtre comme un enfant ; il veut qu'on l'amuse, qu'on le fasse rire ou qu'on le fasse pleurer, mais à la condition qu'un dénouement heureux quoique illogique lui permette d'aller dormir sans cauchemar. Il vient chercher là une distraction, quelque chose qui le sorte de la banalité, de la monotonie et aussi de la cruauté de la vie quotidienne. Quand on lui met sous les yeux des peintures trop réelles, accentuées encore par l'optique grossissante du théâtre, cela l'attriste et il s'en va. C'est ainsi qu'il faut s'expliquer le succès de certaines pièces de cape et d'épée, déraisonnables et charmantes.

1875.

ERREURS DE QUELQUES COMÉDIENS

Au théâtre, les acteurs les moins bien doués naturellement sont ceux qui ont le plus de chance de réussir, parce qu'ils luttent, parce qu'ils travaillent.

La thèse, de prime abord, apparaît paradoxale et impossible à soutenir. Au théâtre, en effet, plus que partout ailleurs, la « Nature », le don ont une importance. Prenez par exemple une physionomie comme celle de Parade, regardez cette mâchoire un peu lourde, ces yeux clairs souriants et bons, toujours attendris, même sans le vouloir. Celui-là n'a pas grand effort à faire pour nous amener à l'émotion. Les moindres mots dits par lui sont touchants, il n'a qu'à être naturel pour faire de l'effet. Le contraire se passe en ce moment pour M^{lle} Delaporte. Certes c'est une comédienne intelligente, laborieuse, expérimentée; et pourtant quelle difficulté elle éprouve à changer cet emploi d'ingénue où elle excellait contre celui de grand premier rôle. Ce n'est ni l'autorité ni le talent qui lui manquent; mais la « Nature » n'y est pas. Aussi la comédienne hésite, se débat dans des difficultés nouvelles dont tous ses efforts et toute son intelligence n'arriveront peut-être jamais à triompher.

Malgré tout, la théorie de M. Régnier a quelque chose de profondément vrai. Elle vise le défaut général des comédiens, la paresse. La plupart des artistes bien doués se fient à leur nature et ne travaillent pas, certains qu'ils n'ont qu'à se montrer pour remuer le public. Ils

apprennent leurs rôles aux répétitions, ne les emportant pas même chez eux ; et cela fait les existences les plus oisives qu'il soit possible d'imaginer. A ce métier-là, la mémoire se rouille, la langue s'embarasse, le geste s'alourdit, et au lieu d'être au premier rang, comme on pourrait prétendre, on passe au second, pour glisser ensuite au troisième et ne plus être classé du tout.

*
* *

Les grands comédiens ont souvent le tort de croire que leur effet est plus grand, quand ils accaparent toutes les situations d'une pièce, toute l'attention du public, en un mot quand, le vide fait autour d'eux, ils apparaissent au milieu de médiocrités, tranquilles dans l'isolement de leur réputation et de leur talent. Ils devraient savoir pourtant que le théâtre ne vit que d'oppositions et qu'une œuvre dramatique paraît d'autant plus homogène qu'elle est composée d'éléments divers qui se servent en se contrariant.

*
* *

Pourquoi cette manie qu'ont certains comédiens d'agrémenter le texte d'une foule de petits mots comme « tenez, voyez-vous, écoutez » qui donnent quelquefois de l'élan, du naturel à la phrase, mais finissent par blesser l'oreille, quand ils reviennent trop souvent ? Dans la pièce de M. X, toutes les tirades commencent ainsi : « Ah ! tenez, mon cher... — tenez, monsieur le comte... » Il est impossible que l'auteur en ait tant mis que cela, des « tenez ! » Il y a encore un tic de comédien qui consiste à répéter le dernier mot de la période en l'accompagnant d'un « oh ! » pour forcer l'effet. Supposez par exemple comme texte : « Je vous ai voué une reconnaissance éternelle. » L'acteur le dira ainsi : « Je vous ai voué une reconnaissance... oh ! une reconnaissance éternelle. » La tirade y gagne peut-être en expression ; mais quand tous les acteurs emploient le même procédé, que toutes les phrases d'une pièce se terminent de la même façon, cela produit une sensation... oh ! une sensation bien désagréable.

*
* *

Pourquoi certains comédiens qui n'ont plus de dents ne s'en font-ils pas remettre ? Pourquoi n'y a-t-il pas au magasin d'accessoires des rateliers de rechange comme il y a des fronts en carton, des ventres, des cheveux, des mollets et autres postiches ? Outre que les dents sont indispensables pour une bonne émission de la voix, rien n'est lamentable comme ces bouches d'ombre bafouillant la douleur ou la joie, ces rictus de mort qui rit ou de mort qui pleure, grimaçant sur des gencives désolées...

LES PAYSANS AU THÉÂTRE

(A propos d'une reprise de *Nos Bons Villageois*
de Victorien Sardou, avril 1875)

Le théâtre contemporain qui semble moins un art d'invention que d'arrangement, s'est approprié le droit de reprendre et de vulgariser des sujets déjà traités dans le roman. Quel est l'auteur, au théâtre ou dans le livre, qui soit bien sûr de n'avoir rien emprunté à Balzac ? Ce terrible homme a tout dit, tout pris, tout envahi. On le trouve à chaque pas, à chaque tournant de rue. Sa rencontre est inévitable, et même dans les petits sentiers que vous croyez avoir découverts, sa grande ombre se dresse tout à coup et vous barre la route.

M. Sardou n'a pas essayé de dissimuler cette collaboration anonyme, et le nom de Courtecuisse trouvé dans le roman et laissé dans la pièce en fait foi. Vous le rappelez-vous bien cet épisode des *Scènes de la vie de campagne*, si âpre, si vrai, si féroce ? On ne se croirait pas, en le lisant, en pleine Bourgogne du xix^e siècle, mais dans une de ces forêts de l'Afrique méridionale pleines d'énormes moustiques et d'araignées-crabes, où un serpent se cache sous chaque feuille, où tout est meurtrier, depuis le soleil jusqu'à la fraîcheur des arbres. Seulement, le titre de cette étude implacable est trop général : *Les Paysans*. Pourquoi n'avoir pas dit comme M. Léon Cladel en tête de ses belles études sur les sauvages du Quercy : *Mes paysans*. En effet, chaque auteur a les siens.

Est-ce que le paysan du Centre, malin et doucereux, respectueux

et ironique, démentant par la finesse des yeux le « bonjour » rustique et naïf de sa bouche, ressemble aux habitants de la vallée du Rhône, aux riverains de la mer de Bretagne ? Dans la même contrée il y a des différences d'accent, de mœurs, de tournure, entre ces gens qui parlent le même patois. Un Provençal de la plaine et un de la montagne sont aussi divers, comparés l'un à l'autre, qu'un Kabyle du Fort-Napoléon et un Bédouin du Chélib ou de la Mitidja. George Sand et Mistral, l'une avec ses Berrichons langoureux et indolents, l'autre avec ses Méridionaux élégants et fiers, ont fait des paysans aussi et qui ne ressemblent guère aux Tonsard ni aux Fourchon des *Scènes de la vie de campagne*. Il est vrai que Mistral et George Sand sont deux poètes qui idéalisent tout, même la nature, et la montrent, comme certains peintres, à des heures exceptionnelles, dans la vapeur bleuâtre qui monte des prés herbeux ou dans la poussière d'or et les vibrations du soleil du Midi. L'être humain perd un peu de son contour réel sur ces fonds tremblotants, mais quel charme de grande poésie il y gagne !

En général, Paris n'admet pas les paysans à la scène, excepté ceux de l'opéra-comique. Les mœurs du restant de la France ne l'amuse pas, et comme me l'écrivait un jour l'auteur de *Mireille* : « Il y a vraiment un grand courage à vouloir intéresser ce public cosmopolite à nos modestes drames de village dérobés aux villes par les branches de nos saules et le mur de nos cyprès. »

M. Sardou, lui, a eu la malice de nous représenter, en fait de mœurs villageoises, les mœurs des environs de Paris, de cette banlieue demi-rustique qui s'étend autour de la ville dans un rayon de cinq à six lieues comme une zone d'air pur plus respirable que la nôtre, mais encore saturée de nos ridicules, de nos élégances, de nos vices et de nos usines. Les gens qui peuplent ces pays sont moins des villageois que des suburbains, et appartiennent à cette race de nourrisseurs, de légumiers, de maraîchers qui vivent de Paris, le détestent et l'imitent. « A ces paysans-là, dit M. Sardou, la civilisation n'apparaît que sous l'aspect brumeux des halles à deux heures du matin, éclairées d'une foule de petites lanternes douteuses qui sont comme le rayonnement affaibli des idées modernes. De ce frottement imparfait avec Paris, il ne résulte en somme qu'un villageois ignorant doublé d'un Parisien corrompu. » Le tableau est triste, mais il est vrai. Cette race de métis, la pire de toutes, est un produit bien particulier de la civilisation moderne, et se retrouve à la campagne comme ailleurs.

■ Médis, l'ouvrier beau parleur, frotté de quelque instruction, ne connaissant que les titres des livres ; médis, l'artiste incomplet, le demi-savant, tous ceux enfin qui sont sur une lisière quelconque, vaguement éclairés d'une lumière fausse plus dangereuse pour eux que la nuit noire, car si l'œil se fait aux ténèbres les plus épaisses, il est éternellement troublé, gêné par les mirages crépusculaires où sa vision s'égare sans pouvoir jamais se fixer. L'observation de M. Sardou est donc bien réelle, mais sa grande habileté a été de mêler le Parisien à son affaire, de lui montrer des types qu'il connaît, qu'il frôle chaque été, le dimanche, dans la poussière des fêtes foraines. De cette façon, le public est tenté à chaque instant de crier comme Tréillard : « Ah ! que c'est ça !... C'est-il assez ça ! » Tandis qu'en présence de mœurs originales et lointaines, il ne sait que dire : « Qu'est-ce que ça me fait, tous ces gens-là ? Je ne les connais pas. Je ne les ai jamais vus... »

L'INGRATITUDE

« Ne nous emportons point contre les hommes en voyant leur dureté, leur ingratitude, leur injustice, leur fierté, l'amour d'eux-mêmes et l'oubli des autres. Ils sont ainsi faits, c'est leur nature. C'est ne pouvoir supporter que la pierre tombe ou que le feu s'élève. » Ainsi parle La Bruyère en tête de son beau chapitre « de l'homme » ; mais cette maxime de moraliste indulgent ou résigné, si on la suivait à la lettre, empêcherait la verve des auteurs dramatiques de s'exercer contre ces mêmes travers qui sont la base de tout ce qui nous fait rire ou pleurer à la scène.

Voyez par exemple dans une salle de spectacle le frémissement de plaisir qui prend tous les spectateurs quand une parole indignée ou railleuse désigne et châtie cruellement quelque ridicule humain. C'est à qui applaudira, c'est surtout à qui ne se reconnaîtra pas ; et plus la satire est violente, plus la foule est satisfaite. Tant il est vrai que notre pauvre humanité, si elle ne sait pas se corriger de ses vices, est du moins la première à les constater et à en rire.

Parmi ceux-là, il n'en reste pas de plus répandu, de plus laid, de plus pauvre, de plus triste que l'ingratitude. En outre, c'est un vice très complexe et qui en implique beaucoup d'autres. Pour se dégager de la reconnaissance et arriver à faire du bienfait une sorte d'outrage, un ingrat doit passer par tous les degrés du mensonge, de l'égoïsme, de l'injustice, de l'orgueil. Il se garde bien d'oublier le service rendu, ce qui ne serait que le fait d'un étourdi, il se souvient, au contraire,

et c'est là son supplice. Il a le service toujours présent à la mémoire. Cela le poursuit, le gêne et lui pèse. Il est positivement hanté par cette obligation de gratitude. Aussi voit-il dans le moindre geste une allusion, dans le moindre regard un reproche, dans le moindre mot un appel à ses sentiments généreux, si bien qu'il finit par vouer à son bienfaiteur une sourde antipathie d'autant plus profonde qu'elle est inavouable, d'autant plus lourde qu'elle s'accroît chaque jour de ces intérêts accumulés que les dettes de cœur entraînent avec elles comme les autres dettes.

Dans le domaine comique, M. Perrichon, l'immortel héros de Labiche, finissant par prendre en exécration l'homme qui lui a sauvé la vie, tandis qu'il se sent plein de tendresse pour le farceur que lui-même croit avoir tiré d'un péril imaginaire, M. Perrichon est un type admirable d'ingratitude inconsciente, comique à force de naïveté. Toutes les nuances par lesquelles il passe de la reconnaissance à la lassitude, puis à l'aigreur, puis à la colère, peuvent être notées comme les phases très minutieusement et savamment observées de cette maladie morale qui a nom ingratitude.

Rien de plus amusant et de plus navrant que les efforts, les inventions, les subterfuges d'un ingrat pour s'alléger de son fardeau pesant, diminuer la valeur du bienfait, lui chercher des motifs d'intérêt personnel. Et quelle haine, quelle rage, quel besoin de vengeance, quand il voit qu'il n'arrive pas à se débarrasser de sa dette aux yeux du monde ! Alors l'ingrat devient terrible. Pour se dégager, il irait jusqu'à la calomnie. Il se roule dans son crime. il s'y enfonce, et dans les coups qu'il porte à son bienfaiteur on sent l'acharnement du meurtrier criblant sa victime avec une espèce de fureur qui n'est souvent qu'une forme du remords. Regardez les filles du roi Lear : leur cruauté implacable, exaspérée, hors nature, ne s'explique que par ce délire furieux de l'ingratitude, cette rage à mordre, à déchirer la main qui vous a toujours fait du bien.

Il y a aussi les ingrats par dignité ; ceux-là sont *fiers* : ils ne remercient pas...

THÉÂTRES DE BANLIEUE OU CONSERVATOIRE?

Les théâtres de banlieue sont-ils une meilleure école pour nos comédiens que le Conservatoire? Il est indiscutable que parmi les artistes en vedette plusieurs nous viennent de la banlieue : Parade, Lafontaine, Bocage, combien d'autres. Peu de personnes savent, par exemple, que M. Mounet-Sully, le fulgurant Mounet-Sully, a plus d'une fois « répété généralement » avec ses collègues dans le petit omnibus qui promène la troupe de Montparnasse entre Saint-Cloud, Sceaux, Grenelle, et la rue de la Gaîté...

La besogne qui se fait dans ces petits théâtres est prodigieuse. En moins de huit jours une grande pièce est apprise, montée, représentée ; c'est le travail de la province, avec cet avantage que les acteurs restent dans l'air de Paris, dans son mouvement, et qu'ils ont la facilité d'étudier sur leurs scènes respectives les plus grands comédiens du temps, dont l'exemple vaut bien une leçon ; mais que de dangers on court, que d'habitudes déplorables on risque de gagner sur ces planches de la banlieue ! L'acteur qui débute là ne doit prendre conseil que de son instinct. On le jette à l'eau, il faut qu'il nage. C'est une méthode excessive : ou l'on se noie du coup, ou la conscience du danger développe en vous des forces inconnues qui résistent aux plus terribles plongeurs.

Au Conservatoire, au contraire, avant de vous mettre à l'eau, on vous apprend la théorie de la natation et tous ses mouvements composés. Mais combien sortent de là, qui une fois lancés sur l'élément inconnu, se débattent selon toutes les règles et arrivent à se

noyer quand même. Apprendre ne suffit pas : il faut sentir, il faut comprendre. Il en est de même pour toutes les études classiques. Ce n'est pas en sortant du collège que l'on sait le latin ; les plus beaux vers de Virgile, même les couplets parfumés des *Géorgiques* ont un côté scolaire qui vous rebute ; les phrases gardent encore dans votre esprit les ratures de la version ennuyeuse. Mais plus tard, un jour, en pleine campagne, le poète traduit librement par la nature se révèle à vous dans tout ce qu'il a décrit. La langue morte se réveille, redevient vivante, les abeilles d'Aristée s'animent, vibrent à vos oreilles comme des balles d'or. Ce jour-là, vous savez le latin.

En quittant le Conservatoire, il faut oublier le geste, l'intonation du professeur, tâcher de comprendre et d'agir par soi-même, si l'on ne veut pas rester un écolier toute sa vie. En tout cas, il y a là une discipline sévère pour l'esprit, une école excellente pour les prononciations défectueuses ; et nous croyons fermement qu'à dose égale de dispositions chez l'élève, deux ans de théâtre de banlieue ne valent pas deux années passées dans une bonne classe du Conservatoire, ce qu'était la classe de Samson, ce qu'est à présent la classe de Régnier.

ROMAN D'IMAGINATION ET ROMAN MODERNE

Paris aime encore et aimera longtemps les drames à panache.

Et pourtant, les romans dont ils sont tirés ont souvent vieilli, et on ne les lit plus guère que pour retrouver le parfum de ses jeunes années ; mais il en est resté une tradition héroïque dont le théâtre bénéficie. Ces jours derniers, à l'occasion de la reprise des *Mousquetaires*, la curiosité m'est venue de rouvrir le célèbre roman pour me rendre compte de la façon dont les romanciers avaient fait leur besogne d'arrangeurs dramatiques. En effet, ces transmutations sont toujours très difficiles, c'est un travail de composition, d'étalage surtout ; et plus l'œuvre est touffue, plus le travail est malaisé. Il faut découper d'abord tous les personnages dans le livre comme des ombres chinoises sur une feuille d'images, choisir ensuite parmi les effets, les situations, abrégé beaucoup, ne prendre que les reliefs et ce qui n'a pas besoin d'explications ni de commentaires. A ces coupures, l'action doit gagner en clarté, en rapidité ; mais elle perd toujours un peu de sa logique. Et quel danger si l'œuvre est récente ou très répandue, si le lecteur, devenu spectateur, garde encore le souvenir d'un passage qui l'avait charmé et qu'il ne retrouve plus dans la concision forcée de la scène. Pour le cas particulier des *Mousquetaires*, je dois dire que le drame de MM. Dumas et Maquet a été construit avec une dextérité étonnante. Mais combien le livre lui est supérieur !

Le roman moderne, tel que Balzac et Stendhal nous l'ont fait, ne se propose pas exclusivement d'amuser. Chez lui, l'observation passe avant l'imagination. Au lieu de disperser l'intérêt sur plusieurs personnages, de l'éparpiller en mille aventures, il le resserre au

contraire, le concentre parfois dans un seul fait, sur une seule figure ; mais au-dessus de l'intérêt, il met encore la vérité. Il ne veut que des documents certains, d'une réalité évidente. Les nouveaux procédés d'investigation et d'analyse appliqués par la critique moderne à la philosophie et à l'histoire, le roman s'en sert pour étudier la vie. De là ce titre « d'étude » qu'il emploie volontiers. Études de mœurs, études physiologiques, psychologiques, mais avant tout « études ».

Le public s'est longtemps refusé à comprendre cette évolution des ouvrages dits d'imagination. Les plus beaux livres de Balzac, publiés en feuilletons, mettaient les abonnés en fuite ; réunis en volumes, ils ruinaient les éditeurs. C'était alors la grande vogue des *Mousquetaires*, de *Monte-Cristo*, du *Juif-Errant*, des *Mystères de Paris*, de toutes ces histoires romanesques, écrites à la diable, qui intéressent, qui amusent, mais vous laissent l'esprit vide, anémique, avec le regret du temps perdu.

Les leçons d'anatomie de Balzac, ses cruelles analyses, arrivant au milieu de ces livres d'enfants, ne pouvaient pas avoir de succès ; et les lecteurs furent longs à s'acclimater à lui. Aujourd'hui, le malentendu a cessé sinon complètement, du moins en grande partie. Le public commence à comprendre qu'un ouvrage d'imagination n'est pas forcément une œuvre *amusante*, dans le sens banal et facile du mot, et que telle étude de mœurs de Balzac ou de Flaubert est aussi sérieuse que n'importe quel livre de science, de philosophie ou d'histoire. En définitive, le roman est la grande forme littéraire d'un temps où les esprits sont moins ouverts qu'autrefois aux abstractions, aux idées générales, et c'est lui qui tient la place de tous ces volumes de pensées, de lettres, d'essais, de colloques dont se compose la littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle.

Il est probable que si La Bruyère avait vécu de nos jours, il aurait mêlé tous ses types dans une action commune et donné à son livre immortel la forme d'un récit romanesque. Les *Maximes* de La Rochefoucauld auraient servi de texte, elles aussi, à quelque peinture de mœurs d'une observation minutieuse et cruelle ; peut-être même qu'au lieu des *Petites Lettres*, nous aurions eu un roman satirique, quelque magnifique portrait en pied de Vasquès, de Suarès et d'Escobar...

DE LA DISTRIBUTION DES ROLES

Ce dont il faut bien se convaincre quand on écrit pour la scène, c'est de l'importance capitale d'une bonne distribution. Il ne s'agit pas seulement d'avoir une excellente pièce, il faut encore que les artistes chargés de la représenter puissent s'assimiler la physionomie et le caractère des personnages. Quand on est jeune dans le métier, on n'attache pas assez d'intérêt à ces détails. Il y a d'abord un tel charme à entendre réciter sa prose ou ses vers, à les voir animés d'une diction même insuffisante que le premier sentiment d'un jeune auteur est de la reconnaissance pour les interprètes de son œuvre. A cela vient se joindre le défaut d'expérience. On se trouve par exemple en face d'un directeur qui vous affirme que tel comédien «fera bien votre affaire». On se laisse guider par lui; quoi de plus naturel? Et si un jour, à l'avant-scène, l'auteur éclairé par une lumière subite s'aperçoit qu'il s'est trompé, qu'on l'a trompé, que l'artiste qu'on lui a donné est le contraire de son type, quel courage il lui faudra pour oser le dire, pour causer cette peine à un homme de talent, qui compte sur ce rôle, qui l'a étudié, creusé, retourné, en a fait en quelque sorte sa propriété.

Après deux ou trois pièces jouées, quand on est bronzé, durci au feu de la rampe, on devient implacable, et l'on a raison; car un rôle mal distribué porte autant de préjudice à celui qui le joue qu'à la pièce elle-même. Mais ce sont là de ces vérités que l'amour-propre d'un comédien accepte bien difficilement. Du reste, en ces sortes d'appréciations, l'auteur lui non plus n'est pas infallible, et souvent, après une exécution qu'il pensait motivée, lorsqu'il a cru devoir retirer son

rôle à un comédien, les événements lui donnent tort. C'est ainsi qu'aux dernières répétitions de *Madame Caverlet* M. Émile Augier eut peur que M^{me} Naptal-Arnaud manquât des moyens dramatiques nécessaires à son personnage et lui préféra M^{lle} Rousseil. Eh bien, à l'heure qu'il est, après le très grand succès du drame et de ses interprètes, je persiste à croire que l'auteur s'est trompé et que M^{me} Naptal eût été bien mieux la femme du rôle. Encore une erreur de distribution dans *L'Étrangère*, ce rôle de Catherine de Septmonts que M^{lle} Croizette s'est adjudgé, quand il convenait si bien à M^{lle} Sarah Barnhardt.

Lorsque ces erreurs de distribution tombent sur des œuvres classiques, installées, au-dessus d'une interprétation défectueuse, le dommage est moins grand ; mais quand il s'agit d'une pièce nouvelle, d'un auteur nouveau, l'accident tourne souvent à la catastrophe.

Combien en compterait-on de ces pièces mal montées, complètement sombrées le jour même du lancement, et dont rien n'a surnagé, pas même le titre, dans cet engloutissement rapide et sans épave ? Certes, je ne suis pas pour les ouvrages sur mesure, les pièces qu'on écrit les yeux fixés sur tel ou tel comédien, en laissant des blancs pour ses gestes ou ses manies habituelles. Ces œuvres de commande manquent presque toujours d'accent, d'originalité ; c'est, à mon avis, une méthode de travail pitoyable et anti-artistique ; mais s'il ne faut pas penser aux comédiens pendant qu'on écrit leurs rôles, il faut s'en occuper sérieusement dès que, la pièce achevée, il s'agit de rapprocher autant que possible les interprètes des types que l'on a conçus.

Là est la grande difficulté. D'une part les directeurs voudraient toujours se servir de leurs acteurs ordinaires afin d'éviter les engagements coûteux contractés en dehors. D'autre part, chaque comédien, dès qu'un rôle est beau, se croit de force à le jouer, et y eût-il vingt beaux rôles dans une pièce, voudrait les embrasser tous, dans sa soif de célébrité. Les dangers sont complexes, et pour les éviter, il faut un vouloir si ferme, une autorité déjà si bien établie, que beaucoup d'auteurs y échouent, et le jour de la première représentation voient s'effacer les principaux traits de leur ouvrage, ses contours trembler dans un manque d'ensemble et de cohésion. Un malheureux écrivain dans cette situation ne sait plus lui-même ce qu'il a voulu dire, tellement sa pensée est dénaturée ; il ressemble à ces enfants qui, commençant à écrire, sont incapables de lire eux-mêmes les caractères qu'ils ont tracés.

On ne saurait trop le répéter, il faut arriver au public avec toutes les chances pour soi, et mieux vaut encore n'être pas joué que de l'être dans des conditions défavorables. Le théâtre n'est pas comme le livre dont le succès peut être tardif sans danger, en raison même du temps qu'il demande pour être apprécié et compris. S'il n'a pas le triomphe immédiat, son heure peut venir dans dix ans, dans vingt ans, et la postérité se charge souvent de réparer les torts littéraires de l'actualité.

Au contraire, la comédie ou le drame qui ouvre tout entières du premier coup ses quatre ou cinq grandes feuilles bien remplies, qui s'impose d'ensemble aux spectateurs, doit réussir immédiatement ou jamais ; et pour la réussite, l'élément indispensable est une bonne distribution.

1876.

LA VÉRITÉ AU THÉÂTRE

M. Zola dit « Naturalisme » ; nous disons, nous, « Vérité » dans l'intérêt même de sa cause, qui est la nôtre. La vérité n'a pas d'ennemis ; le naturalisme s'en est fait beaucoup, avec toutes les sottises débitées en son nom.

Du reste, dans la pensée de M. Zola, les deux mots ont une même signification. « Je ne suis, dit-il en s'effaçant, que le soldat le plus convaincu du vrai. »

Cette vérité, pour laquelle il bataille avec tant d'âpreté et de conviction, M. Zola la veut au théâtre comme dans le livre ; il n'admet pas qu'il y ait en France deux littératures, l'une pour la scène, l'autre pour les librairies ; il s'indigne qu'à l'heure même où le roman s'attarde à l'étude du vrai, de la nature, de la vie, le théâtre ne s'occupe que de trucs, de clowns, de combinaisons, de surprises scéniques ; qu'une pièce ne soit qu'une partie d'échecs plus ou moins bien jouée, poussant ses petits morceaux de bois de case en case jusqu'au dénouement.

Ne trouvez-vous pas qu'il a cent fois raison ? Déjà, au siècle dernier, Diderot avait entrepris cette campagne pour la vérité et la nature. Ses *Entretiens avec Dorval*, publiés en même temps que *Le fils naturel*, auquel ils servaient de préface, sont une charge à fond contre la convention scénique et ces « cruelles bienséances sans cesse invoquées par la

routine et qui rendent les arts décents et petits». En ce temps-là le théâtre ne se nourrissait que de tirades. Diderot demande leur suppression. « Rien n'est plus applaudi et de plus mauvais goût, l'auteur y sort de son sujet, l'acteur s'y entraîne hors de son rôle. Ils descendent tous les deux dans le théâtre. Je les vois dans le parterre; et, tant que dure la tirade, l'action est suspendue pour moi, *la scène reste vide.*» Plus loin, il dit encore : « Surtout, négligez les coups de théâtre, rapprochez-vous de la vie réelle, et ayez d'abord un espace qui permette l'exercice de la pantomime dans toute son étendue. »

Pour comprendre cette dernière phrase, il faut se rappeler qu'à l'époque où les *Entretiens* furent publiés, les deux côtés de la scène étaient encore envahis par des spectateurs privilégiés qui gênaient les passages, étriquaient l'action et ne laissaient que le fond du théâtre au décor. Déblayer les planches de cet encombrement de cannes, d'épées de tricornes et de chamarrures, donner du large et de l'importance à la décoration, à la mise en scène, telle est la préoccupation constante de Diderot. Il demande instamment aussi que l'auteur dramatique prenne ses sujets autour de lui, dans la société, dans la famille, qu'il ne s'inspire que de la nature, et, si cruelle que soit la réalité, qu'il ne recule jamais devant elle. « La vérité, la nature, les Anciens!... Sophocle, Philoctète! le poète l'a montré sur la scène couché à l'entrée de sa caverne et couvert de lambeaux déchirés. Il s'y roule, il y éprouve une attaque de douleur, il y crie, il fait entendre des voix inarticulées. »

Et, sitôt après avoir formulé ces règles, ces principes, établi ces classifications, Diderot, qui songe aux futurs pédants en *us* de son école, a bien soin de faire cette restriction, corollaire de toutes les réformes ! « *Et surtout, souvenez-vous qu'il n'y a point de principe général; je n'en connais aucun parmi tous ceux que je viens d'indiquer qu'un homme de génie ne puisse enfreindre avec succès.* » Un an après *Les Entretiens*, venait *La Lettre à M^{me} Riccoboni*, qui développait les mêmes théories en leur donnant plus d'accent et de précision. M^{me} Riccoboni, comédienne assez médiocre, mais auteur de romans délicatement imaginés, avait écrit à Diderot pour le remercier de l'envoi du *Père de famille* et lui présenter en même temps certaines critiques sur la décoration, mise en scène et « ces mille petits détails dont il n'avait pas la main-d'œuvre ». On voit le sourire suffisant de la comédienne, de la femme de métier, enchantée de donner en passant cette leçon au philosophe.

Mais c'est qu'il ne l'accepte pas ; et prenant la lettre de la Riccoboni phrase à phrase, il démontre tout ce qu'il y a de faux, de convenu, dans ces lois de théâtre qui, par exemple, en ce temps-là, exigeaient que l'acteur fit toujours face au public et lui interdisaient de s'asseoir, parce que les scènes assises étaient trop froides. Rien d'amusant et de vif comme cette escrime du bon sens et de l'esprit aux prises avec le préjugé ; Diderot, qui avait en définitive un vrai tempérament de théâtre, à effusions et à grands bras, ne faisait aucune concession. — Mais c'est la construction de la salle qui exige cela. — Tant pis, démolissez la salle. — Mais les spectateurs sur la scène nous gênent. — Eh bien ! renvoyez les spectateurs... Sur tous les points il a raison contre le métier, et l'avenir a pleinement justifié les paradoxes les plus hardis de l'écrivain s'écriant dans l'orgueil de sa logique et de sa force : « Eh ! oui, je les ignore, tous ces détails de main-d'œuvre ; et que je sois pendu si je les apprends jamais ! » Enfin, le *Discours sur la poésie dramatique* servant d'en-tête au *Père de famille*, va plus avant encore dans le détail et la définition de ces mœurs théâtrales que le philosophe n'avait fait qu'entrevoir d'abord confusément. Il écrit, à propos de ce qu'on appelait alors le drame burlesque : « On ne peut mettre trop d'action et de mouvement dans la farce ; qu'y dirait-on de supportable ? Moins un genre est vraisemblable, plus il est facile d'y être rapide et chaud : on a de la chaleur aux dépens de la vérité et de la bienséance. Le choix des incidents rend la chaleur difficile à conserver. » Et cette observation, si vraie pour le drame comme pour le roman, au sujet des fables trop compliquées : « Si vous obtenez de l'intérêt et de la rapidité par des incidents multipliés, vous n'avez plus de discours, vos personnages auront à peine le temps de parler, ils agiront au lieu de se développer. »

On se figure l'effet de ce coup de clairon arrivant en pleine mélodrame tragique, dans ce ron-ron, de pièces sur mesure écrites de ce style noble dont Voltaire donnait un jour la recette au grand Frédéric : *Diadème* pour couronne, *coursiers* pour chevaux, *empire de France* pour royaume de France, *char* pour carrosse, *forfaits* pour crimes, *exploits* pour actions, *l'empyrée* pour le ciel, *les airs* pour l'air, *fastes* pour registres, *naguère* pour depuis peu, etc... Et ce brouillon de Diderot venait révolutionner tout cela. Quel scandale dans les salons, et à la cour, et chez Procopé ! Quels renflements de jabots, quelle levée de béquilles indignées !

A cent ans de distance, les théories d'Émile Zola ont causé un émoi semblable. Nous vivions depuis longtemps sur un convenu de pièce bien faite, distillée et dosée selon la même ordonnance, l'école de Scribe compliqué par Dennery, avec deux actes d'exposition, spirituels autant que possible, revirement au « trois », coup de théâtre au « quatre », et dénouement heureux, quoiqu'il arrivât.

Aux observations brutales du critique, on s'est d'abord étonné, puis on a souri, puis on s'est fâché bien fort en le renvoyant à ses livres : « Taisez-vous, romancier... vous ne savez pas le théâtre. » Remarquez qu'on dit cela de Balzac depuis trente ans, et que depuis trente ans le théâtre le dévalise, que sa « Comédie humaine » est le garde-manger du faiseur moderne, qu'on lui a pris directement ou non trente sujets de pièces, et que les plus hardis à le démarquer sont ceux [qui crient le plus haut : « Quel dommage que Balzac n'ait pas su le théâtre ! »] Ce qu'on peut regretter, c'est qu'il n'y ait pas porté tout son effort ; car avec son merveilleux don de vie, d'invention, ses trouvailles de mots qui font jaillir un caractère dans un cri, passer tout un horizon d'âme dans un éclair, il aurait fait du théâtre comme il a fait du roman. L'un n'exclut pas l'autre ; de moins grands que Balzac en sont la preuve. Est-ce que l'auteur de *Montjoye* n'a pas écrit *M. de Camors*, au verso de la même idée ?

On parle toujours de l'optique de la scène. Mais cela s'apprend, cette optique-là. Et d'ailleurs, si opposée qu'elle paraisse à celle du livre, les deux se rencontrent sur bien des points, par exemple dans le mouvement, dans le *crescendo* d'une action. Il est bien certain qu'une scène de quatrième acte, tout en restant fidèle à la logique de ses personnages, précipite le pas, vit et ne décrit plus ! — car le théâtre *décrit*, lui aussi, ne vous y trompez pas. — De même, dans les cinquante dernières pages d'un livre, tous les caractères exposés, l'auteur se résume, et ses créatures n'ont plus qu'à agir selon des lois posées dès le début.

Ce que nous disons ici sommairement, M. Émile Zola l'a répété trois ans de suite, avec une volonté tenace, implacable, une violence, un entêtement de sourd. A la fin, la critique s'est retournée, l'a pris à partie, attaqué, défendu : le public aussi s'en est mêlé et semble vouloir lui donner raison. En voulez-vous une preuve ? Certes, pour ce type de pièce bien faite dont nous parlions tout à l'heure, la pièce d'action et de passe-passe, sans logique, sans vraisemblance, ni discours, ni

mœurs, ni caractères, on conviendra que M. Dennery n'a pas son pareil. Quelqu'un disait de lui : « le Shakespeare des ombres chinoises. » Eh bien, voyez son dernier succès, *Diana*, succès un peu voulu, plus dans la salle que dans les couloirs, mais très réel, en somme le public payant ne l'a pas ratifié, ce succès-là. Il n'est pas venu, malgré le bruit, malgré la claque des troisièmes galeries et du reportage ; il a compris l'insanité et le burlesque de cette histoire de somnambule, vrai drame à dormir debout, que la conviction d'un vieil acteur avait pu nous faire accepter le premier soir. Démence pour démence, le public a préféré les Nouveautés ou le Palais-Royal ; et il a eu, ma foi ! bien raison.

Allez, le désarroi est grand parmi les vieux routiers du théâtre « selon la formule ». Tout dernièrement encore, l'un d'eux, et des plus habiles, nous confiait ses perplexités, au lendemain d'un : « C'était ton fils ! » qui avait fait long feu à la fin du quatrième acte et jeté la pièce à bas, au lieu de tout enlever comme d'habitude. « L'effet n'était pas préparé ! » avait dit gravement la critique consultante ; et le malheureux auteur, prenant son crâne à deux mains : « Pas préparé ! Pas préparé !... mais, de mon temps, il ne fallait pas le préparer, l'effet... il arrivait au *quatre*, brusquement, et jamais il ne manquait... Maintenant le public veut savoir d'avance... mais est-ce bien sûr ? Dennery ne prépare pas, lui, et ça lui réussit toujours... Que faire, mon Dieu ?... Désormais faudra-t-il tout dire ? Vaut-il mieux n'en pas parler ? » Le vrai, c'est que Paris s'est désintéressé de ce genre de surprises ; on les lui a toutes faites. Est-il besoin d'ajouter que nous n'enrôlons pas, dans cette troupe routinière et fourbue de l'ancien théâtre, des hommes tels qu'Émile Augier, Dumas, Eugène Labiche et Sardou ? Ceux-là sont des écrivains dramatiques, épris de vérité, de nature, et le livre de Zola, quoique plein de déférence, a le tort de ne pas se réclamer d'eux. Eh ! oui, les pièces de Dumas ont toutes dès la première scène la même intonation cassante et paradoxale, voix de tête et crête dressée ; mais c'est sa marque de fabrique, cela, son poinçon, la griffe au coin du tableau. Augier, plus près de la nature, parce qu'il n'a pas grandi dans des milieux d'exception, plus rond, plus humain, plus cordial, Augier a la maladie de l'héroïsme, il nous fait quelquefois une humanité trop belle, trop endimanchée, mais ce n'est pas Diderot qui l'en blâmera : « L'honnête, l'honnête, dit-il quelque part en parlant du choix des sujets, il nous touche d'une manière plus intime et plus douce que ce qui excite notre mépris et nos rires. » Du reste, nous

n'avons qu'à nous rappeler les journaux et les revues d'il y a vingt ans, ce flot d'injures, de colères contre l'auteur des *Lionnes pauvres*, l'auteur du *Fils naturel*. On les appelait alors les maîtres du théâtre réaliste. Ils le sont encore aujourd'hui, et M. Zola devrait les saluer pour tels.

1880.

LA VIE INTELLECTUELLE EN FRANCE

(D'après les « impressions » et « observations » d'un Allemand).
(1880)

A défaut de pièce nouvelle, la revue théâtrale trouve à glaner cette semaine entre les pages d'un curieux petit livre publié en Allemagne sous ce titre : *La France et les Français dans la seconde moitié du XIX^e siècle* et dont une traduction vient de paraître à la librairie Dreyfous. Dans une excellente préface, le traducteur, M. Eugène Minoret, présente son auteur au public sur un ton de politesse doucement ironique : « Naturalisé Français, professeur à l'école militaire de Saint-Cyr, puis à la Faculté de Douai, officier d'académie, M. Karl Hillebrand a vécu vingt ans parmi nous. Écrivain et penseur distingué, « très supérieur à toutes les passions vulgaires », M. Hillebrand a la prévoyance, la finesse, le désintéressement raisonné, nécessaires à un observateur impartial, et « il veut l'être ».

Il veut l'être, mais il ne l'est pas ; et sous des dehors sceptiques, des prétentions à l'impartialité, à chaque ligne de son livre se montre un critique hautain, brutal, autoritaire, l'esprit dur et fermé comme un casque de combat, un casque à pointe d'acier sans cimier ni panache. Est-ce à dire que tout soit injuste ou faux dans les observations de M. Hillebrand ? Bien loin de là. Le chapitre qu'il intitule « la vie intellectuelle » renferme au contraire certaines vérités un peu dures mais salubres, et nous demandons au lecteur la permission de les lui faire entendre. Chacun de nous y trouvera son compte. Le docteur Hillebrand divise la littérature française en trois groupes principaux : la littérature ennuyeuse, la littérature amusante, et la haute littérature ;

mais comme, chemin faisant, cette classification, toute germanique, le gêne, il y renonce au bout de quelques pages, met les trois genres en tas, et danse un pas de menuet, dessus avec la grâce d'Ata-troll. Seule la littérature correcte et ennuyeuse a l'honneur d'une définition. « C'est la littérature de l'impuissance, un produit de l'état moderne. Elle s'étale au théâtre et dans le roman, dans l'histoire et dans la critique, dans la philosophie et la poésie. Elle est le produit de la médiocrité, la nourriture quotidienne de la médiocrité, l'orgueil de la médiocrité, et comme la médiocrité est le lot de l'immense majorité des gens cultivés, la popularité de cette espèce de littérature s'explique très bien... Tantôt ce sont des drames moraux, où la prosodie et la morale sont respectées avec une égale conscience, ou des romans convenables qui défendent la société au point de vue de l'épicier contre les attaques géniales d'une George Sand ou d'un Balzac; le plus souvent encore, ce sont des œuvres d'Histoire ou des études littéraires où l'on montre à un Nieburh, à un Augustin Thierry, à un Lessing ou à un Sainte-Beuve, ce que c'est que les saines traditions et un goût pur... Un jour, un monsieur à qui il serait agréable d'entrer à l'Institut, ou d'avoir un ruban rouge à sa boutonnière, ou de recueillir quelques compliments administratifs dans les soirées, se dit : « Il faut pourtant que j'écrive encore un livre. Où trouverai-je donc un sujet ? Si j'écrivais quelque chose sur Sannazar ou Hroswila ! Ou mieux encore, sur Bossuet et Pascal considérés comme critiques littéraires ; ou bien, cette fois je le tiens ! sur l'expédition de Labourdonnaye dans l'Inde, quelque chose comme le *Lord Clive* ou le *Warren Hastings* de Macaulay. Aussitôt dit, aussitôt fait. Le monsieur ne connaît pas les langues étrangères ; il ne sait rien de son sujet, des circonstances, des causes, des suites, mais pourquoi sont faits les dictionnaires de la conversation et les catalogues, pourquoi les traductions ?... Et juste deux ans après paraît un in-octavo convenable, moral, correctement écrit, imprimé correctement et surtout correctement pensé. La composition ne laisse rien à désirer. Les portraits, les considérations générales, les récits dramatiques sont placés d'après une petite recette infallible ; enfin une production tout à fait irréprochable. Le bourgeois aisé l'achète, le fait relier et le met dans sa bibliothèque ; l'auteur reçoit, s'il est professeur, un prix de l'Institut... Le fabricant de pièces de théâtre et de romans moraux en use exactement de même. Lorsque, tous les quatre ans, paraît un semblable ouvrage d'un auteur consciencieux,

la jubilation est grande au pays des Philistins. Toute l'honorable nation ressent une joie paternelle...»

Le persiflage est vif, mais juste. Nous n'avons qu'à baisser le nez devant cette page et les suivantes, où M. Hillebrand dénonce à ses compatriotes le système de réclame organisé dans les journaux parisiens pour ces sortes d'ouvrages, l'activité des médiocres à la chasse aux articles, le facile accueil de la critique indifférente ou circonvenue, et cet invisible traité d'assurance réciproque que la rhubarbe et le séné ont fait entre eux depuis longtemps.

Certainement tout cela est vrai, mais n'est vrai que pour le fretin, la production sans aveu, ce qui pullule et sautille à fleur d'eau ; et encore si vous saviez comme cet effort de réclame sert de peu, comme le public sait lire entre le blanc de nos lignes trop flatteuses. Par exemple, M. Hillebrand se trompe et trompe son monde, quand il prétend que « même l'auteur le plus respectable trouve tout naturel et nullement humiliant d'implorer toutes ses connaissances par lettre et de vive voix pour mendier un compte rendu. » En règle générale, voici ce qui se passe : le jour de la publication, l'écrivain met ses dédicaces chez le libraire, surveille l'envoi de son livre, puis se cache et attend. Mauvais jours à passer, d'angoisse et d'incertitude. La rue gêne, fait peur ; les vitrines des libraires vous glacent. « Ai-je réussi?... Que vont-ils dire ? » On pense aux grands maîtres, à des parents de votre esprit auxquels on a songé en travaillant, à tel critique d'ordinaire hostile : « Sera-t-il vaincu, cette fois ? » Et si l'on rencontre le journaliste en renom, celui dont le jugement bon ou mauvais estampille une œuvre pour la foule, on l'évite avec soin, justement pour ne pas avoir l'air de « mendier ». Les vrais hommes de lettres font ainsi, monsieur ; et il est faux de dire que « s'il se trouve un homme assez fier pour ne pas s'abaisser à cela, son œuvre, eût-elle le plus grand mérite, sera sûrement enterrée sous le silence. » Ces légendes-là ont cours dans des provinces très lointaines, elles servent de consolation au malheureux raté dont l'effort manque, dont l'œuvre ne peut jamais sortir du rang ; mais rien n'est plus facile que de vous convaincre de leur absurdité. Un exemple entre cent : Il a paru chez Calmann Lévy, il y a trois mois, un livre anonyme intitulé *Le Mariage de Loti*, livre exquis, moitié roman, moitié voyage, d'une saveur délicieuse et troublante. L'auteur est un enseigne de vaisseau, très jeune, toujours en mer, à cette heure même sur la côte d'Afrique avec l'escadre d'évolution. Il n'a porté

son livre nulle part, ne connaît personne à Paris, vit dans son carré, avec des officiers qui ne savent pas même qu'il écrit, tout le jour à la manœuvre et au canon. Et pourtant, quel tapage autour de ces « Reisebilder » Tahitiens ! Tout le monde en a parlé, les plus graves, les plus illustres. A cette place même, on vous a dit la grâce exotique, pénétrante, des amours de Loti et de Rarahu. L'auteur le sait-il seulement ? Toutes ces fleurs dont on a couronné sa petite sauvage en tunique traînante lui ont-elles été envoyées ? A coup sûr il n'a pas fait un pas pour les avoir. La critique est si heureuse de trouver quelque chose de bon, de se rattraper sur un vrai livre des banales louanges que sa plume abandonne par faiblesse, insouciance, embarras de savoir que dire !

Au reste, le livre de M. Karl Hillebrand est plein de ces méfiances provinciales : « La plupart des hommes de lettres, au moins ceux qui montrent encore quelque peu d'originalité, de talent et de force, sont des déclassés, c'est-à-dire n'appartiennent pas à la société bourgeoise régulière de Paris, encore moins à celle de la province... L'auteur a sa vie partagée entre l'orgie et la production fiévreuse. Il ne fréquente que des courtisanes et des bohèmes, artistes ou littérateurs comme lui, ou au plus, des journalistes qui ne sont pas arrivés encore à une certaine régularité de vie, ou des comédiens ou des comédiennes qui n'ont pas encore pu en France parvenir comme chez nous à une existence bourgeoise respectée. « Là-dessus nous fermons les yeux, et nous voilà assis à la table de whist d'un cercle de petite ville, au fin fond des départements, en face de quelque vieil enfant candide, dont le crâne dégarni a le même ton sous les lampes que les jetons d'ivoire empilés dans leur petite corbeille en chenille, et qui nous dit, tout en brassant les cartes, le regard émoustillé par-dessus les lunettes : « Hé ! hé ! mon gaillard... vous en faites des orgies là-bas avec vos actrices. »

Que voulez-vous répondre ? On songe à la vie régulière, abritée, au dur et constant labeur de l'écrivain, au pauvre Flaubert s'enfermant huit mois dans sa chambre, tombant foudroyé sur la dernière page de son livre, à Taine exténué de travail, obligé de passer la moitié de sa vie en Suisse, à Feuillet qui se cache à Saint-Lô, à Goncourt calfeutré dans sa villa d'Auteuil avec son Japon et ses gravures, à Zola qu'on ne voit nulle part, toujours courbé, toujours devant sa table ; et l'on se contente de sourire à ces naïves traditions qui n'ont après tout rien que de comique.

Où l'injustice s'aggrave, où l'indignation vous prend, c'est lorsqu'on se trouve en présence de déclarations aussi nettes que celle-ci : « L'art est devenu en France un métier. On écrit pour gagner de l'argent ou pour conquérir une position ; par suite, chacun flatte le public et ses caprices. » Ainsi vraiment, vous croyez que Paul de Saint-Victor a écrit son beau livre d'Eschyle, démêlé les origines nébuleuses du théâtre, déroulé comme sur la frise d'un temple les fêtes de Bacchus, l'épopée de Marathon, uniquement pour flatter le Philistin, se donner le luxe d'un hôtel avenue de Villiers, à côté de l'actrice et du peintre en vogue ; peut-être encore pour avoir l'ambassade d'Athènes ! Ainsi, selon vous, Renan, Leconte de Lisle, Émile Augier, Alexandre Dumas, Sully-Prudhomme sont de simples faiseurs, d'obscurs tâcherons à tant la ligne ! Allons, voilà qui est entendu, M. Karl Hillebrand peut juger et condamner nos œuvres, mais qu'il ne parle pas de nos mœurs littéraires, il ne les connaît pas.

Cela ne l'empêche point de frapper fort et juste de temps en temps, par exemple quand il parle du théâtre. « Que l'on prenne les centaines de comédies qui, dans les dernières vingt années, ont passé sur la scène, on trouvera partout la même construction, les mêmes personnages, les mêmes événements, les mêmes combinaisons, le même langage ; la seule différence est dans la dextérité, plus ou moins grande, avec laquelle on a exécuté la recette. Le livre de cuisine est toujours le même ; il y a seulement des cuisiniers plus ou moins habiles, mais si quelque homme de génie se mettait au-dessus de Carême on ne le tolérerait pas... Comme sur le théâtre français d'autrefois, la tirade joue dans les comédies nouvelles un grand rôle. La langue est généralement exacte, spirituelle, facile, mais incolore et fade... La charpente est, s'il est possible, encore plus conforme au procédé et plus artificielle encore que n'est le dessin des caractères. Justement parce que tout est prévu, entrées et sorties, concentration de l'intérêt au quatrième acte, duels, cache-cache, reconnaissances, etc..., il faut une dépense d'art infinie pour paraître original, soutenir l'attention, vivifier par l'intérêt de l'intrigue la vieillesse du thème et la monotonie des tirades. » Le critique s'élève encore avec raison contre nos dénoûments à l'eau de rose, l'aisance avec laquelle des personnages de toute pièce tels que Montjoye changent subitement de caractère et de vie, en un instant et pour toujours. Mais parmi ses observations les plus neuves, les plus lucides, que de lapsus, que d'hérésies ! Il déclare par exemple que *La*

Chaîne est une des meilleures comédies du siècle. Plus loin, après avoir dit : « Qui oserait comparer Montépin à Alexandre Dumas ? », ce qui a l'air d'une plaisanterie, il ajoute : « et Labiche à Mélesville ou à Scribe ?... » ce qui est une absurdité. Il écrit, en parlant de Ponson du Terrail et autres bas producteurs : « Ils ont tous ce que nous cherchons en vain dans le roman allemand, l'humour, l'intérêt soutenu, le style coulant et naturel. » Jugement très flatteur pour feu Ponson, mais bien injuste pour Spielhagen, Paul Heyse, et tant d'autres. « Mérimée et Hugo », dit le docteur Hillebrand, mettant en même ligne la splendeur, la fécondité du génie, et ce talent si particulier, sec comme une assiette de *quatre-mendiants*. Il dit encore « le Mercadet de Balzac imité de l'immortel Turcaret de Le Sage... » Saisissez-vous la nuance ? Balzac passera, Le Sage est immortel parce qu'il écrivait avant la Révolution. Tout le critérium du critique est là. Son livre en veut moins à la France qu'au monde moderne, il est moins l'œuvre d'un Allemand que d'un hobereau de province, plus instruit, plus intelligent que ces gens-là ne le sont d'ordinaire, mais hargneux, à l'écart de tout, trouvant le monde fané comme les manches de son veston de velours à côtes, et par les créneaux branlants de sa gentilhommière montrant le poing au grand chemin, au fleuve en marche, à l'essor du siècle et de la vie.

1880.

NAPOLÉON I^{er} CRITIQUE DRAMATIQUE

Il ne s'agit pas aujourd'hui d'un critique de profession, mais d'un homme passionné pour la scène, ayant vécu dans l'intimité des comédiens et des auteurs de son temps, leur donnant des conseils toujours suivis, changeant le dénouement des pièces, interdisant celles qui lui déplaisaient et formulant ses opinions ou ses arrêts en quelques phrases d'une concision despotique : il s'agit de Napoléon I^{er} et du *Mémorial de Sainte-Hélène* où sont consignés ses jugements dramatiques.

Pendant ses longues veillées lugubres qu'il employait à remâcher sa vie, à se souvenir tout haut devant ses intimes, l'Empereur qui avait une mémoire excellente et un goût très vif pour les choses du théâtre, se trouvait amené à parler d'un de ses auteurs favoris, en déclamant par cœur les plus beaux passages qu'il analysait ensuite, faisant à son auditoire un véritable cours de littérature dramatique.

Ces jugements, parfois d'une logique singulière et pleins de sagacité, sont souvent, il faut l'avouer, soumis à des considérations absolument étrangères à la littérature ; la politique y tient la plus grande place. Voici, par exemple, ce qu'il dit des *États de Blois* de Renouard :

« J'avais cru, à la lecture, que la pièce pouvait passer. Ce n'est qu'en la voyant jouer à Saint-Cloud que j'en reconnus les inconvénients ;

les moindres de ceux-là étaient les éloges prodigués aux Bourbons ; les diatribes contre les révolutionnaires étaient bien pires encore ; il y en avait dans la pièce pour tous les partis, pour toutes les passions. Si je l'avais laissé donner dans Paris, on aurait pu venir m'apprendre que cinquante personnes s'étaient égorgées dans le parterre. En outre, l'auteur avait fait de Henri IV un vrai Philinte et du duc de Guise un Figaro. Le duc de Guise était un des plus grands personnages de son temps, de plus un parent de l'Impératrice, un prince de la maison d'Autriche. M. Renouard avait manqué à toutes les convenances ; il violait la vérité de l'histoire ; les caractères étaient faux, sa politique dangereuse et peut-être nuisible. »

Aussi la pièce de Renouard n'eut-elle qu'une représentation.

C'est même à partir de ce jour que, frappé de la différence qui existe entre l'œuvre lue et l'œuvre louée, de la lucidité singulière que la rampe allumée apporte dans nos jugements, l'Empereur décida de ne plus permettre une tragédie nouvelle sur un théâtre public avant qu'elle n'eût été mise à l'épreuve sur le petit théâtre de Saint-Cloud.

En somme, *Les États de Blois* étaient une pièce médiocre, mais ils valaient bien l'*Hector* de Luce de Lancival que l'illustre critique élève jusqu'aux nues. Il juge d'ailleurs l'ouvrage d'un point de vue très spécial, disant qu'à cause de sa chaleur, de son élan, c'était une très bonne pièce de quartier général, qu'on irait mieux à l'ennemi après l'avoir entendue, et qu'il en faudrait beaucoup dans cet esprit, *Hector* lui plaisait aussi par l'archaïsme du sujet, car l'Empereur mettait au-dessus de tout la tragédie antique. *L'Agamemnon* d'Eschyle, *L'Œdipe* de Sophocle, étaient ses pièces de chevet. Il regrettait souvent que Talma l'eût détourné du projet qu'il avait eu de faire jouer ces deux pièces sur le théâtre de Saint-Cloud, avec les chœurs. « Non pas, disait-il, que j'eusse voulu essayer d'en ramener la mode ou de corriger notre théâtre, mais parce que j'aurais aimé à juger des impressions de la facture antique sur nos dispositions modernes. » Du reste, antique ou non, la tragédie était le spectacle qu'il préférerait, le seul même qu'il comprît, avec son instinct méridional et les souvenirs de son éducation classique. Selon lui, « la tragédie échauffe l'âme, élève le cœur, peut et doit créer des héros. Sous ce rapport, la France doit à Corneille une partie de ses belles actions ; aussi, s'il eût vécu de mon temps, je l'aurais fait prince ».

Comme on sent bien là les préoccupations de cette âme toujours tourmentée de grandeurs et que la tragédie enthousiasmait surtout par la pourpre et les couronnes, le rang suprême de ses héros ! Le drame, plus démocratique, mettant en scène les passions de la rue, des infortunes de petites gens, lui paraissait quelque chose de bas et d'odieux ; la tragédie des femmes de chambre. Il trouvait le *Père de famille* de Diderot complètement faux et ridicule et traitait son auteur d'énergumène, de fou furieux, sans se douter que sous ces transports de fièvre chaude se cachait le plus original de tous les écrivains du XVIII^e siècle... Nous avons vu ce qu'il pensait de Corneille, il admirait aussi beaucoup Racine, tout en faisant ses réserves pour certaines pièces. Le dénouement de *Britannicus* lui semblait trop prompt, pas assez préparé ; il louait fort, au contraire, le caractère de Narcisse, et remarquait à ce propos que c'était toujours en blessant l'amour-propre des princes qu'on influait le plus sur leurs déterminations. *Le Mémoires* rapporte qu'un soir, en 1816, l'Empereur ayant fait venir Racine son favori, lut à haute voix les plus beaux morceaux d'*Iphigénie*, de *Mithridate* et de *Bajazet*. En passant, il étudia du point de vue stratégique le fameux plan de campagne de Mithridate, très faible — paraît-il — comme conception ; puis il en vint à juger l'œuvre générale du poète, auquel il reprochait de donner trop de place à la passion. « Bien que Racine eût accompli des chefs-d'œuvre en eux-mêmes, dit-il en finissant, il y a répandu néanmoins une éternelle fadeur, un éternel amour, et son ton doucereux, son fastidieux entourage. Mais ce n'était pas précisément sa faute, c'étaient le vice et les mœurs du temps. L'amour, alors et plus tard encore, était toute l'affaire de la vie de chacun ; c'est toujours le lot des sociétés oisives. Pour nous, nous en avons été brutalement détournés par la Révolution et ses grandes affaires. » Si sentimental que Racine lui parût, il le mettait cependant bien au-dessus de Voltaire, qu'il trouvait plein de boursouffure, de clinquant, toujours faux, ne connaissant ni les hommes, ni les choses, ni la vérité, ni la grandeur des passions. « C'est étonnant, disait-il, combien peu Voltaire supporte la critique quand la pompe de la diction, les prestiges de la scène ne trompent plus l'analyse ni le vrai goût ; alors il perd mille pour cent. » Il lui reprochait surtout sa tragédie de *Mahomet*, dans laquelle il l'accuse de prostituer un beau caractère par les intrigues les plus basses, de « faire agir un grand homme qui a changé la face du monde comme le plus vil scélérat

digne au plus du gibet ». On croirait, à voir l'Empereur si fort en colère, que Voltaire, en rabaissant Mahomet le prophète, l'envoyé de Dieu, l'offensait lui-même, dans une de ses ambitions cachées.

Une autre fois, il disait en parlant de *Brutus* qu'il venait de lire : « Le poète n'a point entendu ici le vrai sentiment ; les Romains étaient guidés par l'amour de la patrie, comme nous le sommes par l'honneur. Or, Voltaire ne peint pas le vrai sublime de Brutus sacrifiant ses enfants, malgré ses angoisses paternelles, au salut de la patrie. Il en a fait un monstre d'orgueil immolant ses fils à sa situation présente, à son nom, à sa célébrité. Tout le nœud de la pièce est conçu à l'avenant. Tullie est une forcenée et non une femme tendre dont la séduction et l'influence dangereuse pouvaient entraîner au crime... Si Voltaire, ajoutait-il, a régné sur ses contemporains, s'il a été le héros du temps, c'est que tous alors n'étaient que des nains. »

Avec son goût immodéré pour la pompe et la solennité tragiques, Napoléon ne devait pas aimer la comédie. A Sainte-Hélène il n'en lisait jamais, et *Le Mémorial* contient seulement quelques mots sur *Le Mariage de Figaro* que l'Empereur ne goûtait pas et une note bien étrange à propos d'une lecture de Molière : « Après dîner il nous a lu *Le Tartufe*, mais il n'a pu l'achever. Il se sentait trop fatigué ; il a posé le livre, et après le juste tribut d'éloges donnés à Molière, il a terminé d'une manière à laquelle nous ne nous attendions pas. Certainement, a-t-il dit, l'ensemble du *Tartufe* est de main de maître. C'est un des chefs-d'œuvre d'un homme inimitable. Toutefois, cette pièce porte un tel caractère, que je ne suis nullement étonné que son apparition ait été l'objet de fortes négociations à Versailles et de beaucoup d'hésitation de la part de Louis XIV. Si j'ai le droit de m'étonner de quelque chose, c'est qu'il l'ait laissé jouer. Elle présente, à mon avis, la dévotion sous des couleurs odieuses, une certaine scène offre une situation si décisive, si complètement indécente, que, pour mon propre compte, je n'hésite pas à dire que si la pièce eût été faite de mon temps, je n'aurais par permis la représentation. » Ce sans-façon à supprimer un chef-d'œuvre, l'audace de cette ligne brève comme un décret, irrite un peu. Mais il faut pardonner à une grande infortune. *Le Mémorial* date cette lecture de *Tartufe* du mois d'août 1818 ; et l'on peut se figurer le poids de l'isolement et de la soirée lourde, dans la petite maison d'exil où Napoléon achevait de mourir, en face de ce ciel embrasé de lucioles dont parle Chateaubriand dans ses *Mémoires*

d'outre-tombe en écoutant le pas de la sentinelle anglaise sous ses fenêtres, et le grondement sourd de l'Océan qui montait sa garde, lui aussi, mettant autour du prisonnier l'obstacle de la nature complice.

1880.

IV

AUTEURS ET CRITIQUES

VICTOR HUGO

(mars 1880)

Paris, si facilement héroïque, se fait femme aussi quelquefois et trouve d'exquises délicatesses pour fêter dignement ceux qu'il aime. La salle souriait, illuminée de joie, l'autre soir, au cinquantenaire d'*Hernani* ; un souffle ému courait dans l'air, faisait scintiller les diamants, frissonner les parures. Tant de mains heureuses d'applaudir, tant de figures rayonnantes semblaient dire : « C'est le poète, mais c'est l'homme aussi que nous saluons. » Et quand M^{lle} Sarah-Bernhardt de sa voix mélodieuse et pénétrante est venue réciter les beaux vers de François Coppée, pour un rien les plus sceptiques auraient pleuré, comme à une de ces noces d'or solennelles et attendries où dix générations en cortège suivent l'aïeule toute fleurie et l'aïeul vert et fier qui se redresse dans ses habits du temps passé. Jamais, depuis près d'un siècle, depuis cette représentation d'*Irène* où Paris retrouvait et couronnait Voltaire, le Théâtre-Français ne s'était vu à pareille fête ; mais notre Voltaire, cette fois, est un Voltaire bien portant, dont les poumons se dilatent longuement à respirer l'enthousiasme et qui au lieu de s'écrier : « Ah ! mes amis, vous me faites mourir... » aurait pu dire en toute sincérité : « Merci, mes amis, un si doux triomphe me fait revivre. »

Sous ses soixante-dix-huit ans, Victor Hugo reste encore le plus droit, le plus vaillant de nous tous. Sa vie est fort exactement réglée : levé à cinq heures, il sort à huit, à moins d'extraordinaire mauvais temps. Comme Montaigne et M^{me} de Staël, il aima toujours la grande

ville, mais cette passion, depuis son retour de l'exil, s'est réveillée plus vive et plus forte. Tout de suite il a voulu connaître ces quartiers neufs, ces percées toutes fraîches, les larges avenues que remplissent les bruits de trompette des tramways, la Seine couverte de bateaux-mouches. Son plus grand plaisir, dès le matin, est de grimper sur une « impériale » et de s'en aller à travers Paris, par les boulevards, les quartiers ouvriers, les arrondissements pauvres, jusqu'à ces tristes rues des faubourgs excentriques avoisinant les fortifications, où, le long des murs de maisons basses à jardinets, poussent l'avoine folle et l'ortie.

Tous les jours, au fond de la ville qui incessamment se transforme, Victor Hugo fait la découverte de quelque coin pittoresque, inconnu ; et c'est ainsi, dans l'éveil matinal des rues, observant et rêvant sur l'impériale, qu'il a depuis deux ans composé la plupart de ses vers. Le fait est qu'il n'est pas de plus commode observatoire, ni de plus propice au vagabondage de l'imagination et au coup d'œil de la pensée que cette humble place de dessus d'omnibus, qui, d'une barrière à l'autre, en trois quarts d'heure et sans fatigue, vous met successivement de plain-pied avec tous les Paris, faisant passer et disparaître comme dans un rêve le riche entresol entr'ouvert avec ses rideaux relevés et lourds, ses flots de mousseline, et plus loin, aux quartiers pauvres, permettant aux regards de plonger dans ces rez-de-chaussée étroits et noirs, pour qui un réflecteur de fer-blanc dérobe à la rue quelques rayons d'un jour avare, quand on n'est pas forcé pour les besoins du travail ou du commerce d'allumer le gaz avant midi.

Victor Hugo est bien connu de ses voisins d'impériale. Ils savent le nom de ce robuste et beau vieillard en paletot court, coiffé d'un chapeau bas, qui prend place à côté d'eux et passe obligeamment la monnaie. Au besoin le conducteur le leur apprendrait d'un : « c'est Victor Hugo... » glissé dans l'oreille. Mais l'incognito du poète est plus galamment respecté que celui d'une souveraine en voyage. On sait qu'il n'aime pas à être reconnu, et tout en le contemplant du coin de l'œil sans le gêner, on feint de ne pas le reconnaître. Dans le Midi, à Marseille par exemple, pays d'expansion, enthousiaste et turbulent, la voiture serait déjà dételée, les trottoirs pleins et la promenade interrompue ; le peuple parisien, de nature plus fine, a de ces exquis et délicates discrétions... Sa promenade du matin terminée, le maître rentre, déjeune, et, à moins qu'il y ait séance au Sénat, écrit et travaille jusqu'au soir. Dans cette merveilleuse organisation, toute de santé et

d'équilibre, la production littéraire, à travers les douleurs et les exils, ne s'est pas un instant arrêtée. C'est comme une fontaine énorme, un Vaucluse constamment alimenté par des tombées de neige et des pluies nouvelles, et dont l'insondable réservoir ne cesse de jeter à la lumière du jour avec une abondance, une violence dans la régularité qui étonnent, son trop-plein d'eaux bouillonnantes et claires. Que de beaux vers, quel flot de pensées et d'images restent encore souterrainement emmagasinés ! Victor Hugo voudrait longtemps encore déborder ainsi, ne rien garder, se donner tout entier. Et c'est admirable de l'entendre parler, avec un bon sourire et la sereine tranquillité du sage, du peu d'années qui lui restent à vivre, des grands projets que sa tête porte et qu'il n'aimerait point laisser inachevés.

Heureusement le terme est loin où peut atteindre sa verte vieillesse. Sans lui, sans sa fécondité prodigieuse et incessante, la France, toute à la prose, se serait depuis longtemps déshabituée du grand langage des vers. C'est qu'il faut bien le dire, à part quelques vers de théâtre d'autant mieux accueillis qu'ils ressemblent plus à de la prose, les vers de Victor Hugo sont les seuls que le public d'aujourd'hui écoute. Les dernières admiratrices de Lamartine, au front de lis sous des anglaises tombantes, ont depuis bien des années clos leur bel œil rêveur. La jeunesse a oublié Musset et ne croit plus à la folle orgie. On ignore Pierre Dupont. Béranger n'est plus chanté, même aux goguettes. Ces admirables artistes, Gautier, Baudelaire, Banville, Leconte de Lisle n'ont vraiment leur digne renommée que parmi le cercle restreint des lettrés et des délicats. Quant aux jeunes poètes contemporains, à l'exception peut-être de Coppée, ils savent bien que leurs précieux flacons remplis d'essences raffinées ne sont pas pour plaire à la foule. Dans cette défaite et cette débâcle, Hugo seul soutient la retraite, sonnant dans le cor de Roncevaux, faisant le bruit et l'ouvrage d'une armée. Mais qui peut espérer se faire entendre après lui ? Il a cette fortune singulière d'être, quoique vivant, presque sorti de l'humanité.

Dès le collége, pour nous, Victor Hugo était plus qu'un homme. Poète et proscrit, dressé sur son île, à nos imaginations de quinze ans il apparaissait gigantesque. *Han d'Islande et les Feuilles d'Automne*, ses balbutiements et ses chefs-d'œuvre, nous dévorions tout du même appétit, trouvant tout également savoureux. Que de fois, la nuit, couché dans notre lit d'enfant, la bougie enveloppée d'un cornet en gros

papier de peur que la lumière ne nous trahît, n'avons-nous pas veillé jusqu'au blanc de l'aube pour lire Victor Hugo. De son côté, le peuple était pris par le côté humain et sensible de ses livres. La petite ouvrière brocheuse en sarrau, ou l'apprentie doreuse au chignon poudré de parcelles d'or, prenaient deux sous sur leur maigre déjeuner pour acheter la dernière livraison des *Misérables* parue. Aussi ce fut un jour d'émotion pour tous, pour les ouvriers, pour les bourgeois, quand au milieu des premiers fracas de l'invasion, nous apprîmes que Victor Hugo arrivait. Il arrivait au moment même où se fermait le cercle d'investissement, avec le dernier train, la dernière bouffée d'air libre ; il venait combattre avec Paris, il était à la gare Saint-Lazare. Quelle ovation lui fit ce peuple tumultueux ! Nous verrons toujours cette voiture descendant la rue d'Amsterdam, le poète debout, les yeux mouillés, soulevé par la foule...

Littérairement, l'influence d'Hugo est immense. Il a inventé une langue et l'a imposée à son temps. Langue violente, audacieuse, toute de sonorité et de couleur ; la langue du xix^e siècle, en somme, la seule qui puisse exprimer la passion et rendre les aspects de notre société bouleversée, de notre civilisation complexe. On peut regretter la langue de Voltaire ; il faut, bon gré mal gré, dès que l'on tient un bout de plume, écrire celle de Victor Hugo. Poète ou prosateur, nul ne lui échappe, pas même Balzac, Balzac moins qu'un autre ; car le fin acier de ses outils est fondu aux forges du maître. C'est pourquoi nous devons tous ne parler de lui et de son œuvre qu'avec un profond sentiment de reconnaissance et d'admiration.

Un fils respectueux, si grand, si fort qu'il soit, ne va pas en guerre contre l'aïeul, surtout avec des armes décrochées à sa panoplie.

LES FEMMES AUTEURS DRAMATIQUES

(M^{me} DE GIRARDIN ET M^{me} ANCELOT)

En dehors de *La Joie fait peur* et du *Chapeau d'un Horloger*, deux charmantes œuvrettes demeurées au répertoire de la Comédie-Française et du Gymnase, le théâtre de M^{me} de Girardin est ignoré du public. Nous-même, sans un hasard de ces jours derniers qui nous l'a fait rencontrer épars et tout poudreux sur les rayons d'une bibliothèque de campagne, nous ne le connaîtrions qu'imparfaitement.

Il a compté pourtant, ce théâtre, et de toutes les *authoress* dramatiques du XIX^e siècle, depuis M^{me} de Baw jusqu'à M^{me} de Prébois, depuis M^{me} Ancelot jusqu'à M^{me} Figuiér, aucune, excepté George Sand, n'a su se créer des titres littéraires aussi solides que M^{me} de Girardin. Sa première pièce, *L'École des Journalistes*, date de 1839. Reçue à l'unanimité par les sociétaires du Théâtre-Français, elle subit l'interdiction de la censure. Était-ce à cause du sujet ? Trouva-t-on périlleuse et inutile cette charge à fond contre le journalisme ? Ou bien quelque haut fonctionnaire de l'époque s'était-il reconnu dans la scabreuse histoire du ménage Dercourt ? A distance, cela est assez difficile à préciser. Ce qui est sûr, c'est que la pièce ne fut pas jouée et parut en librairie avec une préface fort éloquente : « Il m'a semblé, disait l'auteur, qu'une époque comme la nôtre, où tous les rangs sont intervertis, toutes les classes confondues ; ère d'envie où les grands s'abaissent pour être encore quelque chose, où les petits ne s'élèvent que parce qu'ils sont les petits, où la supériorité sans travers est comme

un crime sans excuse, où l'on a besoin de se moquer pour admirer, siècle de raison sublime et de démence incurable, où les hommes d'État font l'émeute, où les boutiquiers la répriment ; temps de grandeur et de simplicité où les princes qu'on assassine bravent les balles sous un parapluie, où les aventures les plus chevaleresques sont égayées par les incidents les plus risibles, où des filles de roi, des femmes illustres se cachent dans des fours, dans des cheminées, après d'héroïques combats ; époque sans nom, où tout est contraste et mélange ; époque à la fois poétique et bourgeoise, romanesque et triviale, où les crimes sont burlesques, où les plaisanteries sont mortelles... Il m'a semblé qu'une telle époque devait donner naissance à un genre nouveau de comédie, drame exceptionnel représentant nos mœurs exceptionnelles, comédie, tragique tenant de la satire et de l'épopée, tableau grotesque, enseignement terrible, où le poète fût à la fois moqueur et juge, historien et prophète.»

L'œuvre visait haut, comme on le voit ; et peut-être aurait-elle atteint son but, si le vicomte de Launay ne s'était pas contenté d'écrire la préface et s'il avait enveloppé ce sujet un peu âpre de toutes les grâces, de tous les enlacements de sa prose brillante et souple. Écoutez par exemple cette lamentable tirade qui semble notée pour la basse-taille de M. Maubant :

*O mes tableaux, témoins de ma sombre agonie,
Recevez mes adieux, espoir de mon génie.
Que mon talent par vous soit réhabilité
Et que ma mort vous rende à la postérité.*

Voilà par où manque tout l'ouvrage. Ce qui l'empêchera de vivre, ce n'est pas la faiblesse de son intrigue, ce n'est pas non plus l'injustice de ses attaques, toute bonne satire devant être injuste et violente. Non, son vice rédhibitoire, c'est le vers didactique et froid dans lequel M^{me} de Girardin emprisonne à plaisir ses personnages, c'est tout un monde viveur et farceur, contemporain des Bixiou, des Finot, des Lousteau, et qu'elle fait s'exprimer à la façon d'Andrieux et de Colin d'Harleville.

Avec *Judith*, jouée au Théâtre-Français en 1843, ce défaut d'expression disparaît. Ici nous sommes en pleine Bible, et le sujet lui-même semble appeler le monotone bercement de l'alexandrin. A vrai dire,

Judith est moins une tragédie qu'un rôle pour Rachel, déjà dans tout l'éclat de sa gloire, mais attendant encore une création. Aussi n'y a-t-il guère qu'un personnage dans la pièce. Au premier acte, Judith, vêtue de deuil, promène dans Béthulie assiégée son inconsolable veuvage. Les soldats de Nabuchodonosor cernent et affament la ville ; et les hauteurs environnantes où leurs tentes sont dressées, ils peuvent voir les femmes, les vieillards, les enfants se traîner douloureux et pâles autour des greniers vides et des citernes à sec. Encore cinq jours, et Béthulie devra se rendre. A cette idée, Judith s'indigne, adjure le peuple, les soldats ; et tout à coup à la prophétique lueur des éclairs illuminant les remparts, la montagne et jusqu'aux étendards du camp assyrien, toute la grandeur de son devoir lui apparaît... Elle ira dans ce camp ; elle ira, parée et peinte, trouver ce chef qui l'aime et le frapper avec le glaive de Dieu... Allons, vite, qu'on lui ôte ces vêtements de deuil... Qu'un ruissellement de perles, de soie claire et d'or inonde ses bras et sa poitrine... Et vous, Dieu d'Israël,

*Dieu puissant, donnez-lui l'arme de la beauté.
Donnez à ces bijoux l'éclat de vos étoiles,
De parfums enivrants baignez ces chastes voiles...
Donnez-lui cet attrait, ce prestige du mal
Que vous avez donnés à tout être fatal,
A la gloire, à l'abîme, aux fantômes des songes,
A tous les grands dangers, à tous les grands mensonges...*

On ne peut nier qu'il y ait là un grand souffle lyrique, qui devait être irrésistible en passant par les lèvres de Rachel. Le second acte se passe dans la tente d'Holopherne et contient encore une fort belle scène entre Judith et la jeune princesse Phédyme, dont l'amour jaloux et fidèle veille sur le chef assyrien. Il semble qu'une femme seule pouvait écrire ce dialogue de haine élégante et perfide où le vers rampe, siffle, se redresse, avec une goutte de venin tremblant à la pointe de chacune de ses rimes. Ce qui est fort bien fait aussi et d'une psychologie vraiment délicate, c'est ce trouble qui, peu à peu, envahit le cœur de la belle juive aux fougueux transports d'Holopherne ; de même nous verrons la pauvre Salammbô avoir au souvenir de Mathô le mercenaire la sensation d'une délicieuse brûlure...

*O Seigneur, rendez-moi ma première assurance.
De moi seule Israël attend sa délivrance.
Pour vaincre ce héros prêtez-moi votre appui;
Son amour est un crime, armez-moi contre lui.*

Ainsi prie la guerrière au troisième acte, au moment de se glisser — le glaive en main — jusqu'à la couche où dort l'Assyrien roulé dans ses rideaux de pourpre; mais si elle n'avait pas vu Phédyme en sortir tout à l'heure, si elle ne croyait pas au triomphe de sa rivale, jamais Judith n'aurait eu le courage de frapper; et lorsque, sa farouche besogne finie, elle revient, les yeux pâlis, les mains sanglantes, et qu'Osias lui demande ce qu'elle veut pour prix d'un si beau dévouement, c'est d'une voix morne, d'une voix de vaincue, de captive, que la veuve de Manassé réclame

*Le droit d'aller pleurer seule sur un tombeau
Et de finir ses jours humblement dans les larmes.*

Il y en aura plus d'une pour Holopherne dans le nombre. Malgré le charme de ces vers, où l'on retrouve comme un écho des chœurs d'*Esther* et des *Méditations*, malgré tout le génie de Rachel, *Judith* n'eut pas le succès espéré. *La Lucrèce* de Ponsard, jouée à l'Odéon presque en même temps, avait tout pris. On lui trouvait plus d'accent, plus de saveur locale; car il est à remarquer que cette lourde tragédie, cette barre d'aspect péniblement forgée dont on s'est si longtemps servi pour taper sur les romantiques, procédait d'eux directement, sortait des mêmes fonderies. *Judith* était bien plus dans la tradition classique, mais on ne discuta pas avec l'engouement.

Du reste cet insuccès ne découragea ni l'auteur ni sa fiévreuse interprète; et trois ou quatre ans après, *Cléopâtre* apparaissait sur la scène de la rue Richelieu. Cléopâtre, c'était encore Rachel, mais débordée et folle d'amour, roulant dans ses veines impétueuses toutes les ardeurs, toutes les flammes du soleil africain :

*O soleil africain, dieu du jour, dieu du feu!
Des plus chastes efforts toi qui te fais un jeu,
Et sans pitié, riant de nos promesses vaines,
Fais courir tes ardeurs dans le sang de nos veines,*

*Sois maudit!... Puisse un jour ta fatale clarté
Disparaître... et manquer au monde épouvanté...
Je voudrais assister à ta dernière aurore,
Voir sombrer dans les flots ton sanglant météore,
Et seule, au bord des mers, loin du monde et du bruit,
Respirer la fraîcheur de l'éternelle nuit...*

Mais cette fraîcheur de l'éternelle nuit n'est pas la seule qui la tente. Elle voudrait goûter aussi le frais repos d'une âme pure dans une vie limpide et sans tempêtes; peut-être qu'Antoine l'eût plus aimée ainsi, ce cruel Antoine qui l'a quittée pour aller épouser la sœur d'Octave, la froide et pudique Romaine. Oh! si elle pouvait mourir et puis renaître, offrir à son vainqueur une Cléopâtre toute neuve, qui ne serait plus la Cléopâtre des Ptolémées, la Cléopâtre de César, la reine de tous les désirs, de toutes les fureurs... Grande folie que vous feriez là, princesse, car c'est précisément cette Cléopâtre que le Romain adore en vous, c'est pour la retrouver qu'il s'arrache aux bras d'Octavie, pour la suivre qu'il fuit comme un lâche à Actium; et lorsque, affolé de douleur et de rage, il se jette, la poitrine nue, sur son épée, ce n'est point parce qu'il a perdu l'empire, parce que le plus lâche des Césars l'a vaincu. Non. Il croyait son Égyptienne morte, et il meurt. Le débat de Cléopâtre et d'Octavie devant sa dépouille funèbre est d'une grande éloquence. « J'étais sa femme », dit l'une. L'autre répond : « Il m'aimait... il n'aimait que moi. » Et l'épouse pâlisait : « Je le sais bien va! et si j'ai supporté ce long outrage,

*C'est qu'un dernier espoir me soutenait toujours.
Je te laissais à toi sa gloire et ses beaux jours ;
Mais je me réservais, pardonnant sa faiblesse,
L'honneur de consoler son auguste vieillesse.
A toi, ses pas vainqueurs ; à moi, ses pas tremblants.
A toi tous ses lauriers, à moi ses cheveux blancs.
Jeune, ardent, orgueilleux, il m'avait dédaignée ;
Vieillard, il m'aimerait, pieuse et résignée.
On devient généreux à l'heure de mourir,
On cherche avec amour ceux qu'on a fait souffrir.
Et j'attendais le prix de ma longue souffrance.*

Cette plainte touchante n'obtient de l'Égyptienne qu'un sourire de mépris : « Si tu l'aimes tant, dit-elle, fais comme moi... Viens le rejoindre. » Et, levant son poignard, elle s'en frapperait à l'instant même, si les officiers de César, sachant qu'elle est réservée au triomphe du maître, ne retenaient son bras à temps. Mais autour des reines belles comme Cléopâtre veille toujours quelque tendre dévouement caché. L'esclave, auquel un soir d'ennui elle a daigné sourire et qui s'en est toujours souvenu, s'approche d'elle une corbeille de figues à la main. La reine n'a qu'à tendre le bras, toucher un fruit... César ne l'aura pas vivante. Cette figure de l'esclave, quoiqu'un peu romantique, est d'une belle venue ; et les stances dans lesquelles il chante le royal caprice méritent d'être rappelées :

*Un jour, elle vint voir les travaux des fontaines.
Je tombai prosterné de crainte à son aspect...
O Vénus, tout l'amour qui dévore mes veines,
Parla dans un brûlant respect.*

*Pour lui plaire, il faut être un héros fier et brave.
Et moi, par quels hauts faits ai-je su l'attendrir ?
Je n'ai dit qu'un seul mot : « Reine, je suis esclave ;
Mais j'aime, et je voudrais mourir. »*

*Et la nouvelle Isis, que l'Égypte idolâtre,
A souri par caprice à l'esclave du port...
J'ai vu pâlir d'amour la reine Cléopâtre...
Et joyeux, je t'appelle, ô mort.*

.....
*Je subis tes arrêts, ô mort, sans une plainte.
Respecte mon bonheur, il m'est venu de toi...
Et sur mon front glacé laisse vivre l'empreinte
De ses baisers qui m'ont fait roi.*

...Il est aisé de reconnaître dans *l'École des Journalistes*, dans *Judith* et dans *Cléopâtre* l'influence qu'ont eue tour à tour sur l'esprit ductile de M^{me} de Girardin, les personnalités littéraires dont son salon était le rendez-vous. Évidemment Balzac, le Balzac des *Illusions perdues*, n'a pas été étranger à la conception de *l'École des Journalistes*.

Le titre même de l'œuvre répond à cet idéal de comédie classique dont Balzac fut toujours hanté. Dans la curieuse nomenclature qu'il nous a laissée de ses projets de romans ou de pièces, il doit y avoir deux ou trois « écoles » de quelque chose.

Avec la tragédie biblique de *Judith*, ces harmonies berçantes, cette couleur indécise et de convention, nous quittons Balzac pour Lamartine. Ici encore l'influence est sensible : il semble qu'on voie la grande main blanche du poète de *Saül* errer sur la harpe de Delphine pour l'essayer et lui donner l'accord.

Dans *Cléopâtre*, au contraire, on reconnaît à chaque instant la touche de Théophile Gautier, son coloris savant, cette langue originale et précise à laquelle l'expression ne fait jamais défaut :

*Athyr, c'est le chaos, l'obscurité profonde,
Le lit au fond des eaux, où sommeillait le monde.
Pirami, c'est le jour, c'est l'esprit radieux.
Kneph, c'est le créateur, père de tous les dieux.
Phta, son fils, dieu du feu, c'est le roi du tonnerre,
Il a créé le ciel, il a créé la terre.
Le mal est dans Typhon, le bien dans Osiris.
Frère et divin époux de l'immortelle Isis,
Toth, le révélateur, inventa l'écriture ;
Toth sait tous les secrets que voile la nature ;
Meï, c'est la justice, Athor, c'est la beauté ;
Toutes deux s'unissant forment la vérité.
L'Amenthi, c'est l'abîme où les âmes descendent.*

Et plus loin cette magique description du spleen égyptien, assez singulière par exemple dans la bouche de Cléopâtre :

*Pas un nuage frais dans ce ciel toujours pur,
Pas une larme d'eau dans l'implacable azur !
Ce ciel n'a point d'hiver, de printemps ni d'automne ;
Rien ne vient altérer sa splendeur monotone...
Toujours ce soleil rouge à l'horizon désert,
Comme un grand œil sanglant sur vous toujours ouvert.
De ce constant éclat l'esprit rêveur s'ennuie,
Et moi, pour voir tomber une goutte de pluie,*

*Irás, je donnerais ces perles, ce bandeau...
Va, ce riche pays, à tant de droits célèbre,
Est pour moi, jeune reine, un royaume funèbre...
On vante ses palais, ses monuments si beaux,
Mais les plus merveilleux ne sont que des tombeaux.
Si l'on marche, l'on sent sous la terre, endormies,
Des générations d'immobiles momies.
On dirait un pays de meurtre et de remords.
Le travail des vivants, c'est d'embaumer les morts.
Partout dans la chaumière un corps qui se consume ;
Partout l'âcre parfum du naphte et du bitume.*

M^{me} de Girardin, elle aussi, se lassa bientôt de ses courses stériles à travers les peuples morts et les théogonies du passé ! Elle avait compris ce que Gautier disait souvent chez elle à propos de l'inventeur de la *Comédie humaine* : c'est que la difficulté suprême est encore de peindre ce qu'on a sous les yeux. A l'aide des souvenirs classiques, des noms harmonieux de l'antiquité, le dernier rhétoricien venu fera une tragédie, un poème, une étude historique ; mais être de son temps est bien une autre affaire. *Lady Tartuffe* fut une pièce de son temps. Comme intrigue, elle rappelle vaguement l'histoire de la cousine Bette essayant d'épouser le maréchal Hulot à force de roueries et de scélératesses ; mais au lieu de la vieille Lorraine tannée et revêche du roman, l'auteur dramatique a mis en scène une jolie mondaine autrement dangereuse, fine, souple, élégante, cachant sous un masque de charité et de dévotion tout un passé d'aventures tragiques et galantes. Le maréchal d'Esgrigny, dont l'avancement s'est surtout fait dans la diplomatie, n'a rien de commun non plus avec ce vieux dur-à-cuire de Hulot, sauf les infirmités et le grand âge. Sot, vaniteux, bavard, sensible aux flatteries et aux petits soins, le bonhomme serait facile à prendre et depuis longtemps au fond de la nasse, s'il n'avait auprès de lui sa nièce, la comtesse de Clairmont, une femme d'esprit au sourire intimidant, et sa petite-nièce Jeanne, dont le mariage le préoccupe encore plus que le sien propre. Malgré tout M^{lle} de Blossac, ou, si vous aimez mieux, lady Tartuffe, a pris position, et lorsque le rideau se lève, nous la trouvons installée à l'hôtel d'Esgrigny, déjà plus qu'à moitié maîtresse de la place, mais fort troublée d'une nouvelle subite qu'elle vient d'apprendre : la petite Jeanne va épouser Hector de Renneville,

le seul homme que lady Tartuffe ait jamais aimé, le seul qui n'ait jamais voulu faire attention à elle... Une autre à sa place bondirait, jetterait feu et flamme. Elle, au contraire, se contente de dire avec le plus joli sourire du monde que ce mariage la comble de joie, parce qu'il va confondre tous les méchants bruits qui couraient sur cette enfant. « Quels méchants bruits ? lui demande-t-on. — Oh ! rien... des histoires impossibles... Je n'admettrai jamais qu'une jeune personne aussi bien élevée que M^{lle} de Clairmont ait pu donner des rendez-vous la nuit dans le jardin de sa grand'mère. — Des rendez-vous ?... la nuit ?... — Mon Dieu ! je sais bien que la vieille marquise était à couteaux tirés avec la famille du jeune homme, et que les pauvres enfants ne pouvaient se voir qu'en secret... Mais non, ce sont des cancans de province. Je ne croirai jamais cela ; et vous voyez que je ne suis pas la seule, puisque les odieuses calomnies dont on flétrit le nom de cette jeune fille ne lui font aucun tort et que cela se termine par un excellent mariage. » Toute la scène est sur ce ton de perfidie, et ce qui lui donne encore du piquant, c'est qu'elle se débite dans un milieu confit, dévotieux, une séance de l'œuvre des jeunes épileptiques, dont lady Tartuffe est la présidente.

L'effet de ces calomnies saupoudrées de charité ne se fait pas longtemps attendre. Au second acte, nous sommes chez le maréchal, le soir des fiançailles. Tout le monde est là, même M^{lle} de Blossac, que son vieil adorateur n'aurait pas manqué d'inviter à cette fête de famille. On n'attend plus pour se mettre à table que l'arrivée du marquis de Renneville, le père du fiancé. Tout à coup, on apporte une lettre au maréchal, qui l'ouvre, pâlit... Le marquis ne vient pas... Un obstacle imprévu... « Quel obstacle ? » dit la comtesse en s'élançant sur la lettre ; puis après l'avoir lue, elle hausse fièrement les épaules : « C'est absurde... Je répondrai demain... Allons nous mettre à table. » Et pendant qu'on passe dans la salle à manger : « Malheureuse mère !... » dit tout bas lady Tartuffe à l'oreille du maréchal qui lui donne le bras. Il la regarde épouvanté : « Comment ! vous savez donc ? — Hélas ! tout le monde le sait. » Et rien qu'avec ce mot elle rive au pauvre vieux sa honte dans le cœur. La scène entre M. d'Esgrigny et l'aventurière, qui ouvre le troisième acte, est un chef-d'œuvre. Plus que jamais, maintenant qu'elle a empêché le mariage de son Hector, la dame veut être maréchale : Les hommes sont ainsi faits, M^{lle} de Blossac n'avait pas plu, la maréchale d'Esgrigny sera irrésistible. Aussi comme elle l'enlace, comme

elle l'enguirlande, son vieux diplomate; comme elle sait bien lui mettre sous les yeux, tout en ayant l'air de l'en consoler, l'irréparable malheur qui vient de le frapper lui et les siens... « Oh! la famille! la famille! Quel buisson d'épines venimeuses! » Puis dans un élan d'indignation : « Après tout, ce n'est pas votre nom qu'ils déshonorent. Ils ne pourront jamais le flétrir, ce nom-là!... Tenez, maréchal, à votre place et dans l'isolement où vous allez tomber, savez-vous ce que je ferais?... J'irais dans le monde... J'y rencontrerais une belle et noble jeune fille, bien élevée, riche et... je la demanderais en mariage... Les enfants de votre sœur vous font rougir, eh bien, il faut que vous ayez des enfants à vous, dont vous soyez fier et qui vous ressemblent... Que dites-vous, par exemple, de M^{lle} de Matignon? Elle est charmante. » Le diable c'est que M^{lle} de Matignon a dix-huit ans, des yeux inquiétants de malice, qu'elle est affolée de plaisir et de monde, et ne fait pas du tout l'affaire du vieux maréchal. Non. La femme qu'il lui faudrait... Elle le sait aussi bien que lui, parbleu! la femme qui lui conviendrait; mais c'est plaisir à voir avec quel art elle se le fait dire. Voilà le vieillard garrotté, brouillé avec sa famille, ne songeant plus à rien qu'à sa passion. Au tour du jeune homme maintenant. Ici plus de grimaces, plus de masque : un des caractères de l'amour n'est-il pas de donner en une minute le démenti le plus formel à toute une existence? Dès les premiers mots de son entretien avec Hector de Renneville, lady Tartuffe se révèle : « Oui, c'est moi qui ai dénoncé M^{lle} de Clairmont, parce que je ne veux pas que vous l'épousiez, et je ne veux pas que vous l'épousiez parce que je vous aime et que l'idée de ce mariage le fait mourir. D'abord elle est indigne de vous, cette fille... je vous en apporterai la preuve demain, chez vous... » Il y a là un beau mouvement théâtral saisissant surtout par son contraste avec les câlineries de tout à l'heure.

Une scène très dramatique encore, c'est au quatrième acte le récit que fait au fiancé et à la mère de Jeanne de Clairmont le vieux jardinier témoin de ce qui s'est passé, cette fameuse nuit, dans le parc de la grand'mère. On est obligé de lui arracher chaque mot; et quel supplice pour ces deux cœurs fiers et aimants de voir la condamnation de Jeanne se lever peu à peu de ce récit tout frémissant de douleur honnête et de sincérité! « Monsieur de Renneville, dit la comtesse, je vous rends votre parole... vous êtes libre! » Mais, lui, n'en veut pas de sa liberté! Quelque chose l'avertit que M^{lle} de Clairmont est

innocente, qu'il y a là-dessous un sinistre malentendu ; et en effet, interrogée par sa mère devant lui, Jeanne leur raconte sans s'émouvoir un ingénieux petit roman à la Sardou qui ne laisse plus aucun doute sur son innocence. C'était dans la nuit du 27 au 28 août. Cette nuit où sa mère était si malade... Le médecin avait dit : « Si elle dort deux heures, elle est sauvée. » Et voilà qu'elle commençait à s'endormir, quand César se met à aboyer, à aboyer... Jeanne descend vite au jardin pour faire taire cette maudite bête, et la trouve en train de dévorer... devinez qui ?... M. Valleray, le fils du préfet... Il paraît que ce jeune homme, pour des raisons qu'il ne pouvait pas dire, avait été obligé de se sauver de l'*Hôtel de France* par une des fenêtres donnant sur le jardin de M^{me} de Clairmont... Encore si César l'avait dévoré en silence, mais c'est que le fils du préfet se défendait et le chien faisait du tapage... Alors, pour l'apaiser, Jeanne eut une idée sublime : elle prit M. Valleray par la main et se mit à lui faire mille amitiés : « Ce bon M. Valleray, mais je le connais... c'est notre ami... tu entends, César... Il ne faut pas lui faire de mal. » Et comme cela, tenant toujours le jeune homme par le bras, le flattant, le câlinant, elle le conduisit jusqu'à la petite porte du jardin sans que le chien eût osé rien dire... « Pauvre mère, comme j'étais inquiète en remontant l'escalier ! Je tremblais, j'avais peur d'entendre ta voix et de te trouver éveillée. Je suis rentrée chez toi tout doucement. Je me suis approchée de ton lit... Oh ! maman ! quel bonheur ! Dieu avait eu pitié de moi... tu dormais. » Au Conservatoire, dans les classes d'ingénuités, ce « oh ! maman, tu dormais » est aussi célèbre que « le petit chat est mort. »

Le cinquième acte se passe chez Hector de Renneville, où lady Tartuffe a eu la faiblesse de venir recommencer sa grande scène du troisième acte interrompue cette fois par l'entrée de M^{me} de Clairmont et du maréchal : « Vous voyez, mon oncle, dit la comtesse, M^{lle} de Blossac a hâte d'être de la famille... Voilà votre future femme dans la chambre de mon futur gendre. » Et pour achever la confusion de la malheureuse, arrive l'ami des Tourbières, qui apporte avec le livre de l'*Hôtel de France* la preuve irréfutable que, la nuit du 27 août, le fils du préfet sortait de chez M^{lle} de Blossac. Sous le poids de ces accusations terribles, lady Tartuffe courbe la tête, à peine une seconde, puis la relève avec fierté. Elle ne veut pas répondre, les apparences sont contre elle. Mais toute grande injustice amène tôt ou tard quelque grande réparation, qui sera éclatante, elle l'attendra avec calme, avec

foi. « Elle tombe avec audace... mais elle est perdue », dit la comtesse. « Hélas ! non, lui répond tout bas le sceptique des Tourbières... Regardez le maréchal... Il ne dit pas : le pauvre homme... mais... » Et l'on entend le vieux d'Esgrigny murmurer d'une voix triste : « Ils l'accusent tous... Pauvre femme... » Ce des Tourbières, que nous n'avons fait intervenir qu'à la fin tient en réalité une très grande place dans l'ouvrage et l'égaie de ses spirituelles impertinences ; il est à regretter seulement qu'il tienne si peu à l'action qu'on puisse la raconter sans parler de lui. D'autres inutilités encombrant et alourdissent la pièce. Ainsi l'histoire du jeune Anglais qui s'est tué en sortant d'un rendez-vous avec M^{lle} de Blossac, et le mystérieux bouquet de bruyère que celle-ci reçoit tous les ans à l'anniversaire de cette mort. Tout cela sent la romance et les chroniques sentimentales d'Eugène Guinot. Le récit de l'ingénue est aussi bien enfantin, bien invraisemblable... Mais il n'en reste pas moins une œuvre très intéressante, une étude d'une observation directe et vraiment spirituelle.

On a dit, et c'est là de nos jours un des clichés les plus répandus dans la critique théâtrale, que l'antipathique physionomie du principal personnage avait été pour beaucoup dans la froideur du public ; mais à ce compte, *Tartufe* n'aurait pas eu deux représentations. Nous croirions plus volontiers que le génie de Rachel ne se pliait guère aux hachures du dialogue moderne, et qu'elle ne tirait pas du rôle tout ce qu'il pouvait donner. La Comédie-Française aurait là une curieuse reprise à tenter avec M^{lles} Sarah Bernhardt et Reichemberg. Mais qui remplacerait Samson dans le maréchal d'Esgrigny et M^{lle} Allan dans la comtesse de Clairmont ?

Après *Lady Tartuffe*, qui fut son dernier grand effort, M^{me} de Girardin ne donna plus que de petites pièces de un acte, dont quelques-unes absolument insignifiantes, comme *Une femme qui déteste son mari*, une historiette de chez Mame, et *C'est la faute du mari*, marivaudage rimé de la force de *Louison*. Puis vint *la Joie fait peur*, jaillie d'un vers de *Cléopâtre*. « C'est imprudent... on peut mourir de joie... » s'écriait l'Égyptienne qui, songeant à Antoine, le voyait tout à coup agenouillé devant elle. L'intonation de Rachel élargissait ce cri, en faisait un poème délicieux de tendresse et de nervosité, que le poète réduisit plus tard aux proportions de quelques scènes en prose, filées avec une délicatesse et une sûreté de main vraiment prodigieuses. Encore aujourd'hui *la Joie fait peur* émeut comme le premier soir. Une seule chose a vieilli,

le type de Mathilde de Pierreval, la femme de génie. Nous ne sentons plus le romanesque ; et dans ce milieu si simple, si humain, cette excentrique demoiselle nous dérange. *Le Chapeau d'un horloger*, joué au Gymnase en 1854, est un des vaudevilles les plus gais, les plus spirituels du répertoire. Quel naturel charmant, quelle distinction dans ce rire !... Mais comme nous voilà loin de *Judith*, de *Cléopâtre* ! C'est qu'il faut bien l'avouer, M^{me} de Girardin était avant tout une femme d'esprit. Elle en a eu assez pour faire croire longtemps à son génie, mais à distance, avec le recul des années, tout se fixe, se tasse, rentre à son plan, et l'on voit ce qu'il y avait d'artificiel et de volontaire dans certaines œuvres qui ont paru grandes de leur temps. Que reste-t-il de l'œuvre dramatique de Méry, de ses drames héroïques, de ses tragédies hindoues, de *Gusman le Brave* et du *Chariot d'enfant* ? Le théâtre de M^{me} de Girardin, dans ses parties ambitieuses, fait un peu songer à celui-là. Pourtant il y avait en elle un sentiment de la réalité, un don de voir et de sentir que Méry n'a jamais eu ; et dans la comédie moderne, l'auteur de *Lady Tartuffe*, avec plus de continuité dans l'effort, aurait certainement trouvé sa veine.



« J'ai remarqué que tous les ouvrages de théâtre étant presque
« exclusivement composés par les hommes, les caractères de femmes
« y sont ordinairement peu nombreux et peu développés ; que souvent
« même ils manquent de vérité et que les mieux tracés laissent toujours
« beaucoup à désirer parce qu'ils montrent ce qu'il y a d'extérieur et
« de superficiel dans les habitudes féminines, sans laisser apercevoir
« ce que leur cœur renferme de sentiments profonds et intimes. Il
« me sembla qu'il y avait là beaucoup à dire, et dès ce moment je cher-
« chai dans les ouvrages qui me vinrent à l'esprit, à donner aux rôles
« de femme le plus de développement et de vérité qu'il me fut possible. »

Ces quelques lignes que nous trouvons en tête du théâtre de M^{me} Ancelot nous donnent bien la physionomie de son talent — car elle eut du talent à son heure — et lui font une place à part dans l'histoire de la littérature dramatique. Elle seule a été vraiment *femme* dans le choix de ses sujets, la peinture des milieux, le développement des caractères qu'elle nous présente. Ce n'est pas M^{me} Ancelot qui se

serait jamais avisée d'écrire *L'Ecole des Journalistes*. Elle ne s'occupe que de la femme, et d'une seule femme, celle de son temps, de son monde, de son salon, le salon de l'académique Ancelot. Le cadre est restreint, l'horizon toujours uniforme ; mais si l'on veut faire la part du sentimentalisme de l'époque, du langage vieillissant, des habitudes littéraires qui paralysaient souvent l'essor de ce vif esprit, on trouvera dans toutes ses pièces des qualités d'émotion, de naturel, et ce don de la vie qui, au théâtre, vaut plus que tout. Vous sourirez certainement en entendant Isabelle de Monville nous exprimer en ces termes l'impression de tristesse et d'ennui que lui causait cette antique baraque de la rue Saint-Louis, au Marais, où elle a passé sa jeunesse : « Lorsque j'essayais de peindre, de faire de la musique, le pinceau tombait de ma main, mes doigts restaient immobiles sur ma harpe et mon âme s'échappait malgré moi de ce paisible séjour. » Voilà qui est bien du temps des boas, des écharpes et des manches à gigot, mais cela n'empêche pas la pièce d'être habilement faite et non moins intéressante que *Marie ou Trois époques*, un des grands succès d'il y a quarante ans. L'idée de ce dernier ouvrage — c'est l'auteur lui-même qui nous en fait l'aveu — lui vint en voyant jouer à la Porte-Saint-Martin *Dix ans de la vie d'une jeune femme*, un mélodrame aux tons violents et crus qui détonne dans l'œuvre aimable du vieux Scribe.

M^{me} Ancelot voulut donner une contre-partie à cette peinture lamentable et nous montrer combien de sacrifices, de dévouements cachés peuvent se rencontrer dans l'existence d'une femme décidée à remplir strictement ses devoirs de fille, d'épouse et de mère. Sa pièce, comme celle de Scribe, se déroule par tableaux successifs, n'ayant guère d'autres liens entre eux que l'identité du principal personnage. Au premier tableau, Marie de Sivry a dix sept-ans ; elle va se marier avec Charles d'Arbel qu'elle aime et qui l'adore. Tout à coup elle apprend que son père, un ancien général de l'Empire, lancé dans les affaires industrielles, est ruiné, déshonoré, sans autre recours que le suicide, si elle ne consent à épouser M. Forestier, un banquier très laid, très commun et très riche. M. de Sivry n'oserait demander un sacrifice pareil à sa fille ; et déjà les pistolets sont chargés, ces fameux pistolets de théâtre qui ne partent pas aussi souvent qu'on les charge, quand Marie, comprenant son devoir, se déclare prête à épouser M. Forestier sans que le père radieux, sans que l'amant désespéré puissent s'expliquer le motif de cette généreuse et subite résolution.

Au second tableau Marie a vingt-cinq ans. C'est une mondaine tourbillonnante, affolée de bals, de plaisirs, toujours à l'avant-garde du Paris qui s'amuse. « Comme elle est changée ! » se dit avec une amère tristesse Charles d'Arbel que la mort subite d'un oncle millionnaire, ancien associé de Forestier, a fait depuis quelques jours commensal assidu et bien involontaire de la maison du banquier. En vrai mari de comédie, celui-ci trouve ridicule la réserve, la froideur de sa femme envers leur nouvel ami. Il s'en excuse auprès d'Arbel : « Que voulez-vous ? mon cher, c'est un beau bloc de glace que j'ai épousé là... Mon pauvre cœur en a l'onglée depuis huit ans que nous vivons ensemble... Ah ! mon ami, croyez-moi, ne prenez jamais une femme contre son gré... » et dans un élan d'effusion il apprend à Charles le roman de leur mariage, l'amour de Marie pour un homme qu'elle devait épouser, ses luttes, son sacrifice, sacrifice que lui, Forestier, avait cru devoir accepter parce qu'il pensait que cette idée de jeune fille ne laisserait pas de traces bien profondes. Toute la scène, est conduite avec beaucoup d'adresse ; celle qui suit, entre les deux amants, ne manque ni de passion, ni même d'éloquence. « Eh ! bien, oui, Charles, je vous aime, dit l'honnête femme, droite et fière devant son ami ; je n'aimerai jamais que vous ; mais je ne suis pas libre... J'appartiens à mon mari, à mon enfant. — Bien intéressant, ce mari grossier qui vous trompe avec une servante. — S'il manque à ses devoirs, ce n'est pas une raison pour que j'ignore le mien... » Et le mot qui termine l'acte : « Je pars avec vous, monsieur Forestier », le geste héroïque de Marie s'abritant de l'homme qu'elle aime dans les bras de celui qu'elle n'aime pas, devait être au théâtre d'un puissant effet.

Troisième acte, troisième époque. Devenue veuve à trente-quatre ans, Marie encore belle et se croyant toujours aimée va enfin pouvoir épouser Charles d'Arbel, quand elle s'aperçoit que sa fille, sa chère Cécile regarde avec une tendresse naïve ce fidèle ami de toutes les heures et que lui-même... Allons, pauvre Marie, encore un sacrifice, mais celui-là le plus dur, le plus déchirant de tous. Elle ressemble tant à sa mère, cette petite Cécile ! C'est Marie à dix-sept ans, dans sa jeunesse et dans sa joie. Ce sont ses yeux avant toutes leurs larmes, c'est son sourire quand l'expérience ne l'avait pas encore fané. Comment Charles vivant près d'elle aurait-il pu se défendre de l'aimer ? Rien n'est plus touchant que l'anxiété de cette mère épiant le visage de son enfant, de sa rivale, pour s'assurer si elle aime réellement

ou s'il s'agit d'un attendrissement de pensionnaire, une de ces rosées du matin qui s'évaporent au premier soleil ; et quand elle le voit changer, pâlir, ce cher visage, qu'elle sent brûler et frémir ces petites mains, frissonner tout ce corps sorti de ses entrailles, quel beau cri de pitié, d'abnégation, de tendresse : « C'est ma fille... c'est mon enfant!... toute petite elle dormait sur mon cœur pour le consoler!... Quand elle souffrait, son premier cri était : ma mère!... Et j'étais là... oh ! comme on souffre des douleurs de son enfant... Cécile, ma fille, garde tes fraîches couleurs, ton sourire, ta joie naïve... ta vie ne sera pas aussi affreuse que la mienne... Tenez, Charles, maintenant elle est à vous... aimez-la, rendez-la heureuse... Je dois compte à Dieu de son bonheur. »

Le pièce finit sur cette explosion de passion maternelle et l'on se figure l'effet qu'une grande comédienne comme M^{lle} Mars pouvait en tirer. Ce fut un des grands succès de la Comédie-Française. Sans doute aujourd'hui tout cela nous paraîtrait bien sentimental, bien invraisemblable, et pourtant M^{me} Ancelot croyait faire de la réalité au théâtre. C'est par là qu'elle explique la froideur du public pour quelques-unes de ses productions. « J'ai remarqué plus d'une fois que représenter exactement les torts ou les malheurs de la société actuelle n'est pas un moyen de plaire au public de nos jours : il préfère quelques gracieuses fictions ou quelques folies qui l'arrachent au présent. Pour lui le plaisir du soir, c'est l'oubli de la vie du jour. »

En tout cas il faut rendre à l'auteur de *Marie* cette justice que si les situations qu'elle imagine sont romanesques, les caractères de ses personnages sont presque toujours naturels et logiquement déduits. Madame d'Horbigny, son *Philosophe en robe de bal*, a de l'esprit, de la grâce, et ne déshonorerait pas une comédie de Sardou. Le sceptique Melcourt a l'accent byronien de l'époque, par moments on croirait entendre le pâle Sfazzie d'Eugène Suë, mais comme on sent bien que son amertume est à la surface, et que cet athée du sentiment ne demande qu'à être converti.

Une autre petite comédie, le *Château de ma nièce*, écrite pour M^{lle} Mars, fut jouée au Théâtre-Français presque en même temps que *Marie* et plut aussi beaucoup. L'idée en est ingénieuse. On attend au château de Surgis la présidente de Lamorinière, une vieille tante de province qu'on n'a jamais vue mais que chacun se figure sèche, revêche, pimbèche à mettre en fuite toute la réunion. Si noir est le portrait que

l'on fait de cette parente inconnue, que cet espiègle de chevalier s' imagine que c'est une tante supposée, un épouvantail qu'on agite pour expédier les invités du château; et voici le bon tour qu'il prépare à ces impertinents maîtres de maison. Une de ses amies, la plus piquante soubrette de la comédie italienne, doit arriver le lendemain en duègne austère et rébarbative, se donner pour la présidente de Lamorinière, et scandaliser tout l'entourage par l'excentricité de ses propos et de sa tenue. Malheureusement ce beau complot est éventé, et quand la dame se présente, invités, maîtres et gens se sont entendus pour traiter cette effrontée comme il convient et la renvoyer bien vite à ses coulisses. Or c'est justement la vraie présidente de Lamorinière à laquelle on fait ce singulier accueil, et vous pensez l'étonnement, l'indignation de la noble dame quand elle voit les personnes auxquelles elle se nomme tourner le dos en haussant les épaules, d'autres plus charitables lui dire tout bas en souriant : « Le tour est manqué... nous savons qui vous êtes... Allez-vous en ? » et son cocher Gombaud qui lui revient de l'office tout en larmes et zébré de coups. L'imbroglio se continue, s'embrouille, se désembrouille pendant une heure, avec une verve, une dextérité à faire envie aux prestidigitateurs du théâtre moderne.

Ysabelle ou deux jours d'expérience ne nous paraît pas avoir eu à la Comédie-Française le même succès que les œuvres précédentes. M^{me} Ancelot se plaint amèrement, dans sa préface, de l'injustice et de l'ingratitude du directeur envers un ouvrage qu'elle considère comme le meilleur de tous ceux qu'elle a écrits pour la scène. Le fait est que la pièce est intéressante et fort habile; elle manque seulement un peu d'air, l'action trop serrée, trop compliquée, se précipite, se bouscule mal à l'aise dans ces trois actes. Ce que cette pauvre Isabelle subit d'épreuves, ce qu'elle acquiert d'expérience en quarante-huit heures est quelque chose de prodigieux. Mais en somme tout cela est aussi solidement construit que si M. d'Ennery y avait passé, et plus spirituellement. Le docteur d'Ambleville, un égoïste aimable, trouve des saillies plaisantes et vives qui depuis quarante ans n'ont pas encore trop blanchi; et la vieille Monistrol, la gouvernante d'Ysabelle, est amusante avec sa fringale d'hyménée. On trouve aussi dans *Marguerite* des types fort bien venus, comme le gros Bourrichon, dit Beauséjour, l'oncle Bonnard; mais il en aurait fallu bien d'autres pour égayer cette action mélodramatique. Alexandre Dumas fils dit ceci dans le second volume de ses *Entr'actes* : « Tout le monde peut trouver une

situation dramatique, mais il faut la préparer, la faire accepter, la rendre possible, la dénouer surtout. Un jeune homme demande une jeune fille en mariage. On la lui donne. Il va à la mairie et à l'église avec sa fiancée, il entre chez lui avec elle. Au moment de l'emmenner il apprend catégoriquement qu'il a épousé sa sœur. Voilà une situation, n'est-ce pas ? Et des plus intéressantes : Sortez-en ; je vous le donne en mille, et je vous donne la situation si vous la voulez. » Il ignorait sans doute que c'était justement là le sujet de *Marguerite*, drame en trois actes joué avec succès au Vaudeville en 1840. Il est vrai que l'auteur ne dénoue pas. Au dernier moment on découvre que M^{me} de Senneville a été calomniée et que Marguerite et Albert peuvent s'aimer sans remords. Ce dédain des conclusions, tout à fait dans les mœurs de l'ancienne comédie, et très fréquent chez M^{me} Ancelot ; *Clémence ou la fille de l'Avocat* contient une situation singulièrement forte et originale, mais la pièce ne finit pas, du moins elle n'a pas de dénouement. La vie, il est bien vrai, n'en a pas non plus. La vie brise, bronze, use, tue, mais elle ne dénoue pas.

Une œuvre curieuse en définitive que ce théâtre de M^{me} Ancelot et marquée à tous les scrupules, toutes les délicatesses féminines. Peut-être aussi notre jugement a-t-il été influencé par le souvenir de cette charmante vieille femme que nous avons entrevue autrefois dans son appartement de la rue de Grenelle toute rose et souriante parmi les splendeurs fanées qui l'entouraient, berçant les dernières heures de sa vie aux gazouillements nombreux, ininterrompus, d'un millier d'oiseaux de volière, élevés, chauffés, nichés dans une pièce à eux, et dont quelques-uns volaient en liberté autour du portrait de la maîtresse du logis, peinte par Gérard, au temps de l'école de David, drapée de bleu, les cheveux châains et frisés court.

Octobre 1878.

MORT DE GEORGE SAND

(Juin 1876)

La semaine dramatique ne nous a rien apporté de nouveau. Elle comptera pourtant dans les annales de la littérature française : Jeudi dernier, M^{me} George Sand est morte.

La singulière et triste impression que vous cause la mort de ces puissants génies ! C'est une douleur à part, qui ne ressemble à aucune autre ; il y en a de plus vives, plus près du cœur, il n'en est guère de plus profondes. On éprouve tout à coup un effet de froid et d'assombrissement, comme si quelque chose s'éteignait là-haut, la gêne et le malaise d'une journée d'éclipse. Peu importait qu'on ne les eût jamais vus, jamais approchés ; vous aviez la satisfaction de savoir qu'ils vivaient dans le même temps que vous, qu'ils respiraient le même air, qu'ils se préoccupaient des mêmes idées ; et cela vous donnait une fierté, une assurance.

Et puis l'œuvre de ces grands esprits les mêle tellement à leurs contemporains, à la vie intelligente et morale de leur siècle ! C'est comme un fil électrique attaché à un puissant moteur et dont les mille ramifications vont aboutir jusqu'aux plus infimes correspondants. On se sent quelquefois plus en intimité avec ces étrangers, dont le génie tient à tous par des paternités ou des fraternités d'intelligence, qu'avec ses parents les plus proches. De là le vague et profond sentiment de tendresse que l'on éprouve pour eux, semblable à celui que vous inspire la nature, cette mère inépuisable qui ne connaît pas ses enfants. Deux mots dans un journal : « George Sand est morte » ;

et l'on sent monter à ses yeux des larmes, qui ne viennent pas du cœur, si vous voulez, en admettant que les larmes aient plusieurs sources ; et l'on reste tout un jour, troublé, angoissé, sans savoir à quoi se prendre, en regardant sa plume avec stupeur.

Nous n'avons pas eu l'honneur de la connaître. Une fois seulement, elle nous est apparue dans les coulisses de l'Odéon, pendant la représentation d'une de ses pièces. Elle était assise contre un portant, ses cheveux gris en bandeaux lourds sur son beau front, le menton appuyé au coude, absorbée, les yeux fixes, écoutant. Nous ne lui parlâmes pas, une invincible timidité, mêlée au respect que nous aimons à garder pour nos rêves, nous ayant toujours éloigné de ces grandes personnalités que nous aurions pu connaître. Mais il nous est resté de cette vision le souvenir d'une physionomie de bonté et de suprême intelligence ; il paraît d'ailleurs qu'une intimité approfondie n'éprouvait pas auprès d'elle la moindre désillusion, et tous ceux qui ont été favorisés de son amitié parlent de cette illustre femme avec une tendresse, une vénération admiratives. Il y a quelque temps, un ami commun nous ayant mis en rapport, nous reçûmes de M^{me} Sand une très belle lettre, une des dernières sans doute qu'elle ait écrites. Nous l'avons sous nos yeux en ce moment. L'écriture très nette, tracée d'une main ferme, est une ronde sans lourdeur, majestueuse et coulante, qui fait penser à la sérénité, à l'abondance de l'œuvre laissée par son auteur. George Sand nous parlait dans cette lettre d'une lecture qu'elle venait de faire et qui l'avait émue vivement. « C'est un livre navrant, nous disait-elle... après l'avoir lu, je suis restée deux jours sans pouvoir travailler. »

Deux jours sans production, cela semblait inouï à cette travailleuse infatigable. Mais ces deux journées perdues, elle ne les regrettait pas, sa lecture lui ayant donné le désir « de devenir meilleure, plus accueillante aux humbles, aux déshérités ». N'est-ce pas touchant, cette excellente créature qui, à soixante-douze ans, songe à devenir meilleure, à faire encore plus de bien qu'elle n'en a fait ? Ce côté de pitié, de solidarité humaine était la moitié de son génie ; on le retrouve dans tous ses livres. Ses romans les plus hardis, même ses œuvres de jeunesse, si troublées, si hasardeuses, ont un besoin de morale et d'élévation. Quelquefois cette morale est fausse, à côté de la vérité ; mais jamais rien de bas ne s'y mêle. Le cadre restreint de cette revue dramatique ne nous permet pas malheureusement de juger dans

son ensemble l'œuvre considérable de l'auteur d'*Indiana* ; nous parlerons donc seulement de son théâtre.

Esprit synthétique, frappée par l'ensemble bien plus que par le détail, ayant en outre une imagination très féconde, le don de l'émotion et de la clarté, George Sand était douée pour cet art si particulier de la scène et y rencontra de réels succès. S'ils n'égalèrent pas ceux que lui procurèrent ses romans, la faute en est au genre même qui exclut les descriptions, ces enveloppements de nature, prodigués par l'écrivain, et qui font ressembler son œuvre à quelque habitation seigneuriale envahie de partout par des branches folles et des floraisons grimpantes. Le théâtre élague toutes ces richesses ; mais il exige en revanche un fard de convention qui manquait à M^{me} Sand, trop naturelle et trop grande pour ce brillant artificiel, ces entre-choquements de mots qui font jaillir des étincelles aux yeux blasés du public. Faut-il lui faire un reproche d'avoir mis à la scène des sentiments bien plus que des caractères ? Nous ne le croyons pas, puisque c'est par là que lui sont venus ses plus grands succès. Le premier en date fut *François le Champi*, le drame pastoral tiré du roman du même nom. Cette pièce, qui eut tout d'abord l'assentiment de la critique, n'attira pas la foule dans ses commencements. Mais Bocage, alors directeur de l'Odéon, avait foi dans l'ouvrage qu'il avait reçu et le jugeait digne d'attendre avec des recettes inférieures le triomphe qu'il méritait. Vers la trentième représentation seulement le public se décida à venir, et pendant plusieurs mois le théâtre ne désemplit plus.

Les paysanneries qui suivirent, *Claudie*, *Le Pressoir*, ne réussirent pas autant ; mais cela tenait moins au choix des sujets, à la facture même de ces drames qu'à leur couleur champêtre. En général Paris aime peu les pièces de terroir, les mœurs et les passions qui ne rentrent pas dans son cadre ordinaire d'intrigues mondaines. Il faut avouer aussi que le patois de convention que dans ce cas on fait parler aux personnages, s'il est facilement monotone à la lecture, dans la bouche des acteurs qui l'accentuent encore devient bientôt insupportable. George Sand le comprit et ne renouvela pas souvent cette tentative ; elle retrouva d'ailleurs sa première vogue théâtrale dans *Le Mariage de Victorine*, cette jolie pièce qui met si heureusement en scène la bourgeoisie de la fin du siècle dernier. *Maître Favilla*, spécialement écrit pour Rouvière, *Les Beaux messieurs de Bois-Doré*, où Bocage créa son dernier rôle, sont des drames très originaux qui montrent la fertilité,

la fantaisie d'une splendide imagination. *Le Marquis de Villemer*, d'un genre plus bourgeois, réussit d'une façon encore plus éclatante. Admirablement jouée par Ribes, Berton et M^{lle} Thuilier, trois talents disparus, cette comédie eut une des plus grandes fortunes du théâtre moderne, due à l'heureuse concordance d'un sujet sympathique et d'une distribution parfaite.

Le drame de *L'Autre*, qui suivit, attira le public, grâce à une thèse audacieuse, éloquemment soutenue, car dans les pièces de M^{me} Sand comme dans ses livres, il y a toujours une question sociale en jeu. Elle écrivait pour prouver; et c'est à cause de la ressemblance que les planches peuvent avoir avec une tribune qu'elle aimait surtout le théâtre. Malgré l'horreur profonde qu'elle avait pour les répétitions et leur travail ennuyeux, pour cette vie factice et absorbante où vous plonge la scène, elle revenait toujours. C'était pour elle un moyen de parler à la foule et de lui donner des leçons, avec ce langage élevé et fier, cette morale large qu'elle savait pourtant restreindre aux exigences de l'art dramatique dépourvu des hardiesses et des immunités du livre. Cela lui était d'autant plus facile qu'au moment où elle aborda le théâtre, elle avait passé le temps de la fougue, épuisé tous ses beaux et dangereux emportements.

M^{me} Sand a produit jusqu'à son dernier jour. Deux grands drames en train, des romans commencés resteront inachevés; car la mort a surpris le grand écrivain à cette table de travail où elle prolongeait ses veillées sous une lampe inépuisable. Quelle génération magnifique que cette génération de 1830, chargée d'hommes et d'œuvres et si richement douée qu'elle a pu suppléer à l'insuffisance de notre temps actuel par des transformations successives de son propre génie, adopter les genres les plus modernes, mettre sa fougue au niveau de notre tempérance artistique, et comme pour nous consoler d'un appauvrissement de race, créer de nouvelles merveilles des restes de son grand festin! George Sand fut de ceux-là; et nous tenions à dire ici toute notre admiration pour cette noble figure féminine rayonnant au milieu de la Pléiade, comme une étoile à nom de déesse, parmi tant d'astres éclatants.

EUGÈNE LABICHE

La librairie Calmann-Lévy vient de rendre un éclatant hommage au talent d'Eugène Labiche, en publiant une édition complète de son œuvre, destinée à figurer sur ce rayon d'honneur réservé aux maîtres du théâtre moderne et sur lequel ont déjà pris place Émile Augier et Alexandre Dumas fils. Comme une bonne fortune n'arrive jamais seule, le glorieux auteur des *Fourchambault*, qui n'est point préfacier de sa nature et s'était refusé à mettre à son théâtre le plus petit avant-propos, a voulu présenter lui-même son ami Labiche au lecteur, et il l'a fait sur un ton de familiarité chaleureuse, de simplicité rieuse et cordiale bien en harmonie avec les êtres, l'atmosphère, l'accent de l'ouvrage où il nous introduisait :

« Je n'avais jamais lu ces pièces qui m'avaient tant réjoui à la scène ; je me figurais, comme bien d'autres, qu'elles avaient besoin du jeu abracadabrant de leurs interprètes, et l'auteur lui-même m'entretenait dans cette opinion par la façon plus que modeste dont il parlait de son œuvre. Eh bien ! je me trompais comme l'auteur, comme tous ceux qui partagent cette idée. Le théâtre de Labiche gagne cent pour cent à la lecture : le côté burlesque rentre dans l'ombre et le côté comique sort en pleine lumière. Ce n'est plus le rire nerveux et grimaçant d'une bouche chatouillée par une barbe de plume ; c'est le rire large et épanoui où la raison fait la basse... Donc j'admire Labiche ; je le tiens pour un maître, et sans hyperbole, car il y a autant de degrés de maîtrise qu'il y a de régions dans l'art. La hiérarchie des écoles n'importe guère ; l'importance est de ne pas être un écolier. »

Voilà ce qui s'appelle un brevet de maîtrise, et fort justement décerné. Oui, Labiche n'est pas seulement un merveilleux amuseur, mais un observateur profond, un railleur qui sait toujours où va son rire; et cette consécration définitive qu'un éditeur intelligent vient de lui donner, il la méritait certainement. Quelle odyssée burlesque que ce *Chapeau de paille d'Italie* qui ouvre le théâtre « du grand maître du rire », et fait courir en guirlande le myrte de sa noce affolée aux frises de ce joyeux Parthénon ! Le moyen d'échapper à la furie d'une verve pareille, au tourbillon de cette farandole endiablée qui vous enlève en passant dans le vent de sa course ? On peste, on se débat, on s'en veut de ce gros rire, de ces gambades essoufflantes ; mais la farandole vous tient et ne vous lâchera plus qu'à la fin du branle, tout haletant et la rate éclatée.

Ce qu'on peut dire de ces débauches de l'esprit, c'est qu'elles ne sont pas possibles à toute heure, et que parfois notre cerveau s'y refuse énergiquement. Pour se plaire à la lecture du *Chapeau de paille d'Italie*, il faut des dispositions particulières, tandis que *Le Misanthrope et l'Auvergnat*, d'une gaieté plus haute, sera toujours sûr de nous dérider. Vous la rappelez-vous, l'histoire de ce malheureux Chiffonnet, petit rentier bilieux et grognon, qui a pris l'humanité en horreur à cause de son universelle trahison, et, las de voir partout des masques et des grimaces, finit par adopter son porteur d'eau, seul visage sincère qu'il ait jamais rencontré ? Mais au bout de quelques heures de cohabitation, comme cet Auvergnat de fer lui devient insupportable ! comme il lui dérange sa vie par cette inflexible franchise qui pourrait s'appeler aussi bien sauvagerie et grossière ! C'est la revanche du *Menteur* ; et devant l'effroyable sincérité de Machavoine on se prend à regretter l'inventive fourberie de Dorante, faite surtout d'imagination et de désir de plaire.

L'Affaire de la rue de Lourcine — les deux Labadens Mistingue et Langlumé retrouvant dans leurs poches, au lendemain d'une fête de famille orageuse, un bonnet de femme, des morceaux de charbon et se figurant qu'ils ont assassiné une charbonnière — est une fantaisie colorée et violente qui semble née de la collaboration de Swift et d'Henri Monnier. Mais de toutes les pièces du volume, celle qui nous a le plus amusé à la lecture, c'est *La Fille bien gardée*. Oh ! oui, singulièrement gardée, cette pauvre petite Berthe qu'une mère imprudente abandonne chaque soir à Frontin et à Lisette, en leur chantant sur un air de vaudeville :

*Je puis jusqu'à mon retour
Me fier à votre zèle,
Je ne reviendrai près d'elle
Qu'au point du jour.*

A quoi Lisette et Frontin répondent avec un touchant ensemble :

*Oui, jusqu'à votre retour,
Fiez-vous à notre zèle :
Car nous veillerons sur elle
Avec amour*

Puis, sitôt madame partie, en route pour le bal Mabilie ! — « Mais si la petite Berthe se réveille ?... Eh bien, emmenons-la avec nous ; ça l'amusera, cette enfant... » Et pendant que sa mère la croit enveloppée dans ses rideaux, la fillette s'en va gaminant sous le gaz de Mabilie, traînant sur tous les genoux, buvant à toutes les tables, si bien gardée par Frontin qui fait le grand écart, et Lisette qui promène dans les bouts de cigare et les rinçures de verres la plus belle robe de sa maîtresse, que les zélés serviteurs, rentrés à la maison, songent seulement alors à se dire : « Tiens ! au fait, où est l'enfant ? » L'enfant est perdue, parle ! On retourne à Mabilie. Fermé. On court, on interroge. Personne n'a rien vu. Et le matin qui approche ! et madame qui, en rentrant, va vouloir embrasser mademoiselle, comme elle fait toujours au retour du bal ! Heureusement Frontin a l'idée de mettre dans le lit de la petite sa belle poupée bien cachée sous les couvertures. Mais, demain, que lui dire, à cette malheureuse mère ? comment lui avouer ? Le meilleur est de décamper avant qu'elle se réveille, de la laisser toute seule en face de son désastre ; c'est ce que nos deux scélérats se disposent à faire, un peu émus cependant à l'idée de perdre une aussi bonne place, quand tout à coup la porte s'ouvre, et M^{lle} Berthe, les yeux brillants et tout ébouriffée, apparaît à cheval sur les épaules d'un gigantesque carabinier qui la ramène du quartier, où elle a passé deux heures à boire du kirsch, à fumer des cigarettes et à apprendre de bien jolies chansons ; vous allez voir : « Eh ! zon, zon, zon, — mam'zelle Suzon ! » — avec la grâce enfantine et mutine de la petite Montaland, pour qui la pièce avait été écrite, les cocasseries de Grassot, les ahurissements si comiques de M^{me} Thierret, la fille bien gardée a pu faire beaucoup

rire à la scène; mais dans le livre elle nous serre le cœur à l'étrangler. Il est impossible qu'une mère lise cela sans frémir et ne devine pas, sous l'apparente légèreté de l'œuvre, une étude de mœurs féroce et sinistrement vraie.

Toutes les pièces contenues dans ce premier volume du théâtre de Labiche ont été écrites en collaboration, et voici ce qu'Émile Augier dit à ce sujet : « Quelle est la part des collaborateurs dans l'œuvre de Labiche ? La question est d'autant plus délicate, que la plupart sont des hommes de beaucoup d'esprit et de talent, que la plupart ont eu de gros succès sans lui. Mais je remarque que les pièces qu'ils font sans lui ont une tournure toute différente de celles qu'ils font avec lui, et qu'au contraire son répertoire à lui porte partout la même empreinte, la même marque de fabrique, reconnaissable entre mille, qui par conséquent ne peut être que la sienne propre. Par quel procédé de collaboration est-il arrivé à cette unification ? Je puis en parler savamment, ayant eu le très grand plaisir de faire une pièce avec lui, non pas sa meilleure, hélas ! Car voici comment les choses se sont passées : nous avons fait ensemble un scénario très développé pour lequel je lui servais plutôt à l'exciter par la contradiction qu'à lui donner des idées, car elles lui venaient si vite que je n'avais pas le temps d'en avoir moi-même ; après quoi il m'a demandé la permission, que je lui ai généreusement octroyée, d'écrire la pièce tout seul, à la charge par moi de revoir son travail et de l'arranger à ma guise. J'ai refait quelques bouts de scènes, pratiqué quelques coupures, et voilà ! »

Nos lecteurs sauront bien sentir ce qu'il y a d'exagéré dans la modestie de cet aveu ; mais la critique doit cependant en tenir compte et reconnaître à Eugène Labiche une originalité puissante, profondément marquée à chaque page de son œuvre. Comme on dit en style administratif : « Il a la griffe. »

Le second volume du *Théâtre de Labiche* qui, pour être d'une note plus calme, d'une fantaisie moins ébouriffée, nous paraît supérieur encore comme justesse, finesse et profondeur d'observation. Ce qui frappe surtout dans ce théâtre de Labiche, c'est la simplicité de ses moyens, l'absence des combinaisons scéniques et de tout ce menu tissage arachnéen, où s'empêtre la comédie moderne, depuis Eugène Scribe jusqu'à M. Hennequin. Prenez par exemple ce chef-d'œuvre qu'on appelle *Le Voyage de M. Perrichon* et qui n'est autre chose que

la démonstration au tableau d'un axiome philosophique : « Les hommes ne s'attachent pas à nous en raison des services que nous leur rendons, mais en raison de ceux qu'ils nous rendent. » Autour de cette maxime que l'on croirait empruntée à La Rochefoucauld, toute la pièce pivote et cherche sa vie pendant quatre actes comme une chèvre autour de son piquet. On peut dire de l'action qu'elle piétine sur place, mais elle creuse aussi à force de piétiner et elle va profond.

Le premier acte se passe dans une gare, et nous montre, au milieu du tumulte, l'encombrement d'un départ, la famille Perrichon, père, mère, fille, courant d'un guichet à l'autre, se butant aux colis qu'on roule, aux indications mal comprises, affolée, bousculée, ne parvenant qu'avec des peines infinies à prendre des billets pour la Suisse et le mont Blanc; car c'est vers le mont Blanc que « môssieu » Perrichon, commerçant retiré, tout frais émoulu de la carrosserie, dirige sa course vagabonde pour boire une gorgée d'air pur après trente ans et plus de *carcere duro*. Deux danseurs de M^{lle} Henriette Perrichon, amoureux, spirituels et libres de toute occupation comme on ne l'est guère qu'au théâtre, montent dans le même train que la famille du carrossier, décidés à la suivre jusqu'au but encore inconnu pour eux de son voyage, avec l'espoir qu'un hasard, un incident de route fera naître un rapprochement favorable à leur amour, que nos jeunes gens s'avouent l'un à l'autre, sur un ton de courtoisie confiante bien rare entre deux rivaux. Et c'est là tout. Rien de plus naïf, de plus élémentaire, comme vous voyez. Mais Perrichon est si beau, si complet, sa vanité ignorante et dindonnaire gonfle son jabot, dresse sa crête avec tant d'ampleur et de fatuité qu'il remplit à lui seul tout ce premier acte, l'âme, le corse, le dilate, en fait un des plus étincelants levers de rideau qu'on puisse voir. L'acte suivant, qui se passe dans une hôtellerie suisse, au pied des glaciers, ne présente pas lui non plus de bien grandes complications; mais de quelle lumière limpide, nette et joyeuse il éclaire toute la pensée de l'auteur. Dans sa première course à travers la montagne, M. Perrichon, toujours présomptueux et sûr de lui, manque rouler au fond d'un précipice, et c'est Armand, l'un des prétendants de sa fille, qui lui sauve miraculeusement la vie. Quelle aubaine pour l'amoureux, entré tout de suite au cœur de la place, choyé, remercié, béni, serré dans les bras de l'ancien carrossier dont la reconnaissance s'exalte avec des gestes nobles et des périodes pompeuses : « Je ne sais pas faire de phrases, moi, mon cher Armand, mais tant qu'il battra, vous aurez une

place dans le cœur de Perrichon. » Là-dessus Daniel, l'autre prétendant, croit la partie perdue et va se retirer du jeu ; mais quelques mots que Perrichon laisse échapper devant lui, le dépit évident du carrossier quand on lui parle de sa chute et de son sauveur, rendent à l'amoureux tout son courage, et avec une malice scélérate, une science du cœur humain vraiment au-dessus de son âge, lui-même feint de glisser dans une crevasse et se fait sauver par Perrichon ! Pour le coup c'est Daniel qui tient la corde. Il faut voir le père d'Henriette grisé, suffoqué de son propre héroïsme, serrer sur sa poitrine, arroser de ses larmes ce charmant jeune homme qu'il vient d'arracher à la mort et dont le sauvetage lui fait tant d'honneur. « Daniel, mon ami, mon enfant !... je vous dois les plus douces émotions de ma vie... sans moi, vous ne seriez qu'une masse informe et repoussante, ensevelie sous les frimas... Vous me devez tout, tout. (*Avec noblesse.*) Je ne l'oublierai jamais ! » La voilà, cette fois, la veine comique, la vraie, l'intarissable, que les maîtres du rire savent seuls découvrir. On la sent ici qui se gonfle, qui palpète ; et comme ce : « Je ne l'oublierai jamais » en jaillit bien ! Mais le plus beau de tout, c'est encore Perrichon se tournant vers Armand, vers son sauveur, en lui disant, les yeux pleins de bonnes larmes : « Ah ! jeune homme... Vous ne savez pas le plaisir qu'on éprouve à sauver son semblable. »

Ce sont là de ces mots de génie qui, dans le livre, font flamboyer toute une page, et à la scène, avec un acteur comme Geoffroy, mettent la salle en feu. Jamais les surprises scéniques, les combinaisons les plus ingénieuses, n'arrivent à des effets de cette puissance. Le troisième et le quatrième actes, sans modifier en rien la situation, toujours la même, ni faire avancer d'un pas l'action de la pièce, achèvent de mettre magnifiquement en lumière le cas pathologique de M. Perrichon. Perrichon est un ingrat, c'est incontestable : la reconnaissance lui pèse, l'importune, et rien n'est plus plaisant que de l'entendre nous en faire l'aveu, d'abord tout en douceur. « Mon Dieu, je ne lui reproche rien, dit-il, en parlant de celui qui l'a sauvé... Je ne lui en veux pas, à ce garçon ! — M^{me} PERRICHON : Il ne manquerait plus que cela. — PERRICHON : Mais je lui trouve un petit air pincé. — M^{me} PERRICHON : Lui ? — PERRICHON : Oui, il a un ton protecteur... des manières... Il semble toujours se prévaloir du petit service qu'il m'a rendu. — M^{me} PERRICHON : Il ne t'en parle jamais. — PERRICHON : Je le sais bien ! Mais c'est son air. Son air me dit : Hein ? sans moi... C'est

agaçant à la longue.» Puis de scène en scène, cet agacement ne fait que s'accroître au fur et à mesure qu'Armand s'ingénie à rendre de nouveaux services au père de son Henriette. Perrichon revenant de Suisse s'est attiré avec la douane une histoire fort désagréable qui pourrait bien l'asseoir sur les bancs de la correctionnelle; Armand, grâce à ses relations, parvient à éteindre l'affaire. Perrichon, dont le sang est vif, s'est permis d'appeler paltoquet un commandant au 3^e zouaves qui ne parle de rien moins que de lui couper les oreilles au ras de ses excellentes joues; Armand empêche le duel d'avoir lieu. Après cela, l' amoureux compte bien avoir distancé son rival et recevoir prochainement le salaire de ses peines, d'autant qu'il a M^{me} et M^{lle} Perrichon de son côté. Eh! bien, non; c'est encore et plus que jamais son concurrent qui tient la corde. Il lui a suffi pour cela de chatouiller aux endroits sensibles la monstrueuse vanité de l'ancien carrossier, en envoyant aux journaux des dithyrambes à trois francs la ligne qui racontent le trait de dévouement sublime de M. Perrichon, notable commerçant. Puis cet infernal Daniel a des façons si adroites de rappeler à chaque instant à son sauveur ce que ce dernier a fait pour lui, d'endormir ses remords au sujet d'Armand auquel Perrichon ne peut s'empêcher de songer parfois avec de petits tortillements de conscience : « Bah! laissez donc, ce n'est pas Armand qui vous a sauvé... c'est le sapin, le petit sapin auquel vous vous êtes cramponné.» L'autre rougit, se débat faiblement : « Vous croyez que c'est le sapin?... Oui, certainement... mais il était bien petit... Il pouvait casser... Et puis... et puis, je ne le tenais pas encore.» Oh! ce petit sapin, quel est celui de nous dont la vanité blessée n'a pas essayé de se raccrocher à ses branches. Et, comme il arrive souvent en pareil cas, après tous ces débats entre son orgueil et sa conscience, le brave Perrichon entre dans une violente colère contre cet enragé sauveteur qui vient de le tirer encore d'un mauvais pas : « Assez de services, monsieur, assez de services. Désormais si je tombe dans un trou, je vous prie de m'y laisser... J'aime mieux donner cent francs aux guides, car ça coûte cent francs, il n'y a pas de quoi être si fier! Je vous prierai aussi de ne plus vous occuper de mes duels et de me laisser aller en prison si c'est ma fantaisie. — ARMAND : Mais monsieur Perrichon... — PERRICHON : Je n'aime pas les gens qui s'imposent... c'est de l'indiscrétion, vous m'envahissez.» Cela est la perfection même. Jamais la pauvre guenille humaine n'a été pressée, battue, tordue, essorée, avec plus de force, de verve, de bonne humeur. Et cette bonne humeur,

qui est la caractéristique du talent de Labiche, lui seul était capable de l'apporter dans un sujet pareil. Tout autre, ayant l'idée de son Perrichon, en eût fait un être envieux, grincheux, désagréable, un vrai type d'ingrat; et comme Perrichon tient toute la pièce, au lieu de ce chef-d'œuvre de gaieté rayonnante, nous aurions eu une comédie âpre et dure, sans attraits. Mais, avec notre auteur, rien de cela n'était à craindre. Un personnage de Labiche ne peut pas être foncièrement méchant; et Tartufe lui-même, lui passant par les mains, aurait pris un côté joyeux et bon enfant dans sa papelardise. Eh! oui, sans doute, Perrichon est un ingrat, mais si naïvement, avec des yeux si clairs, un si bon rire, une si parfaite inconscience, qu'on ne saurait lui en vouloir pas plus qu'à un enfant. Cela n'empêche pas l'ingratitude d'être un vice, une peste, une lèpre froide exécrable, et ceux qui en sont atteints, de pauvres êtres rongés et mornes que l'humanité doit fuir, tenir rigoureusement en quarantaine; ainsi cet odieux Majorin, l'ami de Perrichon qu'on voit apparaître de temps en temps, toujours jaune et la bouche amère et que Labiche semble avoir mis là pour nous montrer ce que c'est qu'un véritable ingrat. Seulement il se contente d'en esquisser le type et de le reléguer dans un coin du tableau, tellement la nature de ce pinceau bon vivant répugne aux sujets moroses.

Ce qu'il aime surtout, ce qu'il excelle à rendre, ce sont les naïfs les gobeurs, ces âmes transparentes où tout se voit, le bien comme le mal, c'est le Blandinet des *Petits Oiseaux*, si confiant d'abord, si divinement bon, puis s'endurcissant au cruel contact misanthropique de son frère François, l'homme « qui les connaît toutes », devenant quinteux comme lui, comme lui méfiant et triste, doutant de tout et de tous, persuadé que ses gens le volent, que son fils le « carrotte », que sa femme le trompe, se ruant au scepticisme avec l'aveuglement d'un mouton enragé, et tout à coup fondant en larmes, demandant pardon à Dieu et aux hommes, même à son domestique, quand il voit que l'humanité n'est pas si méchante qu'on le lui avait dit. En lisant cet adorable volume de Labiche, tout le monde sera de l'avis de son Blandinet.

— Je n'ai malheureusement pas deux *Perrichon* dans mon répertoire, écrivait Labiche à l'un de ses amis, et tout ce que je peux espérer, c'est de me sauver par le rire.» Eh bien! Labiche se trompait. *Le Misanthrope et l'Auvergnat*, *Les petits oiseaux*, *Célimare le Bien-Aimé*,

d'autres encore, me semblant de taille à se mesurer avec l'illustre sauveur du mont Blanc. La donnée première de ces trois pièces est peut-être moins neuve, moins originale que celle du *Voyage*, mais c'est la même observation juste et profonde, le même diagnostic infaillible de l'infirmité humaine, la même ironie assainissante et forte, avec ces jaillissements de gaîté irrésistible, ces mots de nature qui éclatent tout à coup au milieu d'une scène, résument un caractère, éclairant une situation, projettent l'idée mère de l'auteur d'un bout à l'autre de sa pièce.

Voici d'ailleurs, pour ceux de nos lecteurs qui ne la connaissent pas, l'aventure du beau Célimare. Elle commence le matin même de ses noces, à cette aube un peu troublante de la vie conjugale dont Labiche s'est servi plusieurs fois dans ses ouvrages, mais jamais aussi heureusement qu'ici. Donc Célimare, ancien droguiste, va se marier ; pour cette journée mémorable, le vieux don Juan de la rue des Lombards a fait friser, bouffer les quelques végétations qui flânent encore sur son crâne quinquagénaire, et sanglé dans son gilet à plastron, l'habit de noces sur le lit, prêt à passer des gants blancs dans toutes ses poches, savez-vous à quoi monsieur s'occupe en attendant la messe ? Il a allumé un grand feu dans sa chambre et brûle l'une après l'autre toutes ses lettres d'amour, en accompagnant cette liquidation du passé de regards en arrière, de regrets, de soupirs, de sourires attendris. Tenez, cette grande écriture passionnée et rageuse, c'est Ninette... Ninette Bocardon, si gracieuse, si vive... Et son mari, quelle bonne pâte!... Car il faut vous dire que le beau Célimare ne s'adressait jamais qu'à des femmes mariées. Chez lui, c'était un principe... « Une femme qui a un mari, un ménage, cela vous fait un intérieur... Et puis c'est rangé, c'est honnête... Et il est si difficile aujourd'hui d'avoir une maîtresse complètement honnête. » De plus, ces liaisons ont l'avantage de se rompre sans bruit, sans scandale... Le mari est là, vous comprenez ; et quand le cœur vous en dit ou plutôt ne vous en dit plus, vous pouvez vous en aller tranquille... Allons, au feu les lettres de Ninette ; et passons au dossier d'Héloïse Vernouillet... Celle-là, c'était une ravissante Bordelaise, mariée à un vieux bonhomme sans éclat... Un seul défaut... les champignons à l'ail. Elle allait elle-même ramasser des cèpes et des oronges dans les bois de Meudon. Pauvre Héloïse ! C'est de cela qu'elle est morte, et si subitement ! Célimare ne peut pas y songer sans frémir. « Je la quitte un soir à onze heures.

Elle me dit : A demain... Et à minuit j'étais veuf... (*se reprenant*) non ! Vernouillet était veuf... » Malgré tout, il faut croire que ce métier d'amant de femmes à maris présente quelques désagréments et corvées de choix, car le vieux Céladon semble éprouver une certaine jouissance à vider au feu sa cassette, et l'on devine un petit « ouf ! » au fond de tant de regrets. Mais avant qu'il en ait fini avec son autofadé, deux coups ébranlent la porte. « Qui est là ? — C'est moi... Vernouillet. » Il entre, un grand crêpe à son chapeau, un sourire navré sur les lèvres, se plaignant que son ami le néglige, l'abandonne, ne vient plus jamais le chercher à son bureau. « Ah ! tenez, Célimare, vous ne m'aimez plus comme autrefois... moi qui avais été si heureux en apprenant votre mariage. Je me disais : tant mieux... Ça me fera un intérieur. »

Vous voyez d'ici la grimace de Célimare. C'est qu'il les connaît lui, les intérieurs à trois. Mais le grand grief de Vernouillet n'est pas tout cela. Pourquoi ne l'a-t-on pas invité à la noce ? De quel droit un pareil outrage ; et que faut-il qu'il s'imagine à la fin des fins ? « Un oubli, mon cher Vernouillet, un simple oubli que nous allons réparer bien vite... » A peine en a-t-il fini avec celui-là, voici Bocardon qui paraît haletant, tout en eau : « Qu'as-tu fait, malheureux ?... Ah ça ! tu perds donc la tête ? Ne pas nous inviter à ton mariage, nous tes meilleurs amis !... C'est Ninette, qui était furieuse !... Tu sais, ce joli tabouret qu'elle brodait pour toi ? Elle ne voulait plus le finir. Mais rassure-toi, j'ai tout arrangé. Je lui ai dit que depuis trois jours j'avais ton invitation dans la poche... Ainsi, tu peux compter sur nous deux ce soir. Adieu, je te quitte, je suis pressé. » Puis à la porte il se ravise : « A propos, j'oubliais... ma femme m'a chargé de te demander ce que tu penses des Nord ?... » Célimare pâlit en entendant cette petite phrase grosse pour lui d'histoires et d'orages. Au beau temps de leurs amours, Ninette et son bien-aimé étaient convenus de ce mot de passe qui voulait dire simplement : « Regardez dans le chapeau de mon mari... Il y a une lettre pour vous sous la coiffe.. » Et voilà l'infortuné Célimare qui croyait que ces liaisons se tranchaient comme avec un couteau, empêtré plus que jamais dans les intrigues et les complications galantes, le matin même de son mariage. Mais ce n'est pas tout. Pendant qu'il rôde autour du chapeau de Bocardon, M^{me} Colombot, sa future belle-mère, tombe en coup de vent dans la chambre : « Qu'est-ce que j'apprends, monsieur ?... Il paraît que vous avez une maîtresse, une femme mariée chez laquelle vous passez toutes vos soirées. » Pour le

coup Célimare s'effondre. Bocardon qui est là, Bocardon qui entend tout... mais un mot de son ami le rassure. «Permettez, madame, dit le mari en souriant... on calomnie votre gendre et ce dont on l'accuse est impossible. — Impossible! et pourquoi? — Il passe toutes ses soirées chez moi!...» Le fait est que depuis la mort d'Héloïse, Célimare n'a pas manqué une seule fois d'aller faire son bézigue, le soir, chez Bocardon. Celui-ci convaincu que c'est dans le ménage Vernouillet que Célimare commettait ses fredaines, s'amuse à faire causer le veuf, l'interroge, l'examine, le furète d'un œil curieux et railleur. «Et comme ça, pendant cinq ans, il venait tous les soirs, tous les soirs chez vous? — VERNOUILLET : Tous les soirs... il n'a pas manqué un jour... nous faisions notre petite partie de dominos. — BOCARDON (*à part*) : Il faisait la partie du mari... Comme c'est nature!... — VERNOUILLET : Mais depuis six mois, depuis le départ de ma pauvre Héloïse... il m'a un peu négligé. — BOCARDON : Ah! dam. — VERNOUILLET : Je ne sais pas ce qu'il fait de ses soirées. — BOCARDON (*à part, finement*) : Je le sais, moi... — VERNOUILLET : Ma femme avait beaucoup d'estime pour lui. Elle lui brodait tantôt une chose, tantôt une autre... un bonnet grec... des pantoufles. — BOCARDON (*à part*). Des pantoufles!... Mon Dieu, que c'est nature!... — VERNOUILLET : Il nous faisait l'amitié de venir manger chez nous tous les mercredis... Non, tous les lundis. — BOCARDON (*à part*) : Le mercredi, c'est chez nous. (*Haut*). Et madame lui faisait des petits plats sucrés? — VERNOUILLET : Oui. — BOCARDON : Des pommes au beurre? — VERNOUILLET : Tiens, vous connaissez son faible. — BOCARDON : Parbleu! (*A part*). Il est complet! O Molière, où sont tes pinceaux?» C'est qu'il a ma foi raison, cet imbécile; et le nom de Molière qu'il invoque si prudhommesquement, doit venir à l'esprit de tous ceux qui liront ce merveilleux premier acte terminé par cette sortie des deux amis de Célimare : BOCARDON (*à Vernouillet*) : Passez donc. — VERNOUILLET : Après vous. — BOCARDON : Non, vous êtes le plus ancien. — VERNOUILLET : C'est juste.»

Au second acte, Célimare marié depuis vingt-quatre heures déjeune avec sa petite femme dont la lèvre en fleur lui sourit de l'autre côté de la table; un rayon de la lune de miel dore le vin dans les carafes et l'on cause, et l'on est bien, quand le cher Bocardon fait son entrée. «Je viens te chercher, dit-il à son ami. — Moi! pourquoi? — Il y a du nouveau à la maison... nous avons renvoyé la bonne... nous ne voulons pas en choisir une autre sans te consulter.» Et Bocardon ajoute en se tournant

vers M^{me} Célimare : « Je vous prévienne que je vous le prendrai souvent, madame... Nous ne faisons rien sans votre mari. » Le diable, c'est que ce dérangeur a des manières si rondes, si cordiales; en cinq minutes tout le monde raffole de lui. « Pourquoi ne nous amenez-vous pas votre femme ? » demande la jeune M^{me} Célimare, sans voir les gestes de dénégation que lui fait son mari. Jusqu'aux beaux-parents qui s'en mêlent et reprochent à leur gendre une inexcusable froideur pour un si charmant compagnon.

Par contre, Vernouillet a eu le don de déplaire à tous, on le trouve affreux, grognon, et l'accueil qu'il reçoit dès sa première visite est un congé très positivement signifié. Mais Vernouillet ne l'accepte pas, et la crête dressée, grimpé sur ses ergots : « Ah ! ça, monsieur Célimare, m'expliquerez-vous pourquoi, quand ma femme vivait, vous étiez aux petits soins pour moi... Et pourquoi, depuis qu'elle n'est plus, vous m'avez si grossièrement lâché ? Ce n'était donc pas pour moi que vous veniez... Et si ce n'était pas pour moi, c'était donc pour ma femme?... Mais alors?... » Célimare épouvanté de ce subit accès de jalousie rétrospective, essaye d'apaiser le bonhomme, de détourner ses soupçons à force d'amabilités et de tendresses. « Laissez donc, dit Vernouillet avec un rire amer... C'était aujourd'hui ma fête... Y avez-vous songé, seulement ? — Je crois bien que j'y ai songé... Tenez, voilà le bouquet qu'on allait porter chez vous. » Et l'ancien amant d'Héloïse prenant sur la cheminée un magnifique lilas blanc qu'il venait d'envoyer chercher pour sa femme, l'offre avec effusion à son vieil ami. Devant cette attention Vernouillet s'apaise, s'attendrit même; mais comme chez lui toutes les émotions se traduisent en rhumatismes, le voilà sur un fauteuil, geignant, se tordant : « Aïe, mon épaule... Aïe, mes reins !... » pendant que Célimare est obligé de le frictionner à tour de bras comme du vivant d'Héloïse. Vous pensez bien que le pauvre don Juan ne peut pas continuer à vivre ainsi : toujours cet affreux passé, toujours *l'uomo di sasso* Bocardon ou Vernouillet, qui vient se mettre entre son bonheur et lui. Il faut fuir, se cacher; c'est le seul moyen. Justement, il connaît à Auteuil, sur le chemin de ronde, une jolie maison enfouie jusqu'au toit dans la verdure; c'est là que nous le retrouvons au troisième acte, heureux, amoureux, épanoui, promenant son bonheur à tout petits pas autour d'un bassin rempli de poissons rouges; mais si vous croyez que Vernouillet ne le retrouve pas lui aussi ! « Mon cher Célimare, dit le terrible veuf paraissant tout à coup au détour d'une allée, l'amitié

rend l'homme ingénieux. Vous aviez oublié de me donner votre adresse, mais je me suis rappelé que vous étiez abonné au *Constitutionnel*, et comme j'y connais le « chef de départ », je n'ai eu qu'à consulter votre bande... Auteuil, boulevard Montmorency... votre abonnement finit le 1^{er} octobre... et me voilà!»

A ce moment la voix de Bocardon, joyeuse et bête comme une crécelle de la foire de Saint-Cloud, éclate à travers le feuillage : « Tu as de la chance, toi ; je me promenais dans Auteuil cherchant une maison de campagne pour ma femme, m'arrêtant à chaque porte devant les écriteaux... lorsque tout à coup Minotaure, mon chien, se dresse sur ses deux pattes de derrière... Comme ça. Je l'appelle... il refuse d'aller plus loin... Et il me regarde toujours comme ça... Alors je me dis : Célimare est ici... Je sonne, je reconnais ton domestique... Minotaure t'avait senti ! » Mais voici le plus terrible. M^{me} Célimare, à qui la petite promenade sentimentale autour du bassin de poissons rouges ne paraît pas devoir longtemps suffire, se montre enchantée d'avoir M^{me} Bocardon pour voisine et manifeste si vivement son enthousiasme que son mari est obligé de la prendre à part et de lui déclarer tout net qu'il ne saurait admettre un pareil voisinage. Rien n'est plus gai, rien n'est plus humain que les pudibonderies de l'ancien viveur et son embarras quand la petite Emma lui demande avec ses grands yeux clairs : « Pourquoi... — Parce que. — EMMA : Mais encore ? — CÉLIMARE : M^{me} Bocardon n'est pas une femme à voir... là ! — EMMA : Que dis-tu ? — CÉLIMARE : Je dis que M^{me} Bocardon est une femme légère... En veux-tu la preuve ? » Et comme il a appris que Ninette lui avait déjà donné un successeur à qui Bocardon va tous les jours demander des renseignements sur le Nord, il prend le chapeau de son ami oublié sur une table, fouille la coiffe vivement et en retire une lettre qu'il passe d'un air de triomphe à sa femme : « Tiens ! regarde. » Emma déplie le billet et lit : « Mon doux Célimare, vous avez tort d'être jaloux, vous savez bien que je vous aime... » Malédiction ! C'était un vieux chapeau et une lettre d'antan oubliée dans la coiffe. Cela, bien entendu, n'est qu'un simple jeu de scène ; mais si bien amené, si drôle qu'il vaut presque un joli mot. On se figure le désespoir, les larmes jalouses de la jeune Emma et tout le mal qu'il faut à son mari pour la calmer, pour la convaincre que ce chapeau datait d'il y a longtemps. Enfin elle pardonne, mais à une condition, c'est que Bocardon, Vernouillet et toutes les tristesses qu'ils lui rappellent disparaîtront sur l'heure

à ses yeux. «Tope!» dit Célimare qui, sorti les dents serrées, la face furieuse, revient au bout de cinq minutes en s'essuyant le front et murmurant avec un rire satanique : «Ils sont partis.» Vous croyez peut-être qu'il vient d'égorger ses deux amis et de les jeter en pâture aux poissons rouges du bassin, ce qui ne serait que justice en somme. Eh! bien, non, pour se débarrasser de ces deux crampons insupportables, Célimare n'a eu qu'à leur emprunter de l'argent; et c'est bien heureux pour nous que cette idée vieille comme le monde ne lui soit pas venue dès le premier acte, car nous aurions été privés d'une des comédies les plus gaies, les plus vivantes qu'on ait écrites en France depuis *Sganarelle* et *Georges Dandin*.

Quand on lit, sans l'avoir vu jouer, l'excellente et forte comédie qui ouvre le quatrième volume de théâtre de M. Labiche, on ne s'explique guère son peu de succès à la représentation. Accuser les comédiens? L'idée n'en viendrait à personne devant cette suite de noms illustres, Emilie Dubois, Régnier, Got, Coquelin, Worms, Lafontaine. Est-ce la trame de l'œuvre qui a paru trop ténue? Je ne le pense pas. *Moi* est avant tout une étude de caractère et l'on ne saurait exiger pour ce genre de pièces les complications, les enchevêtrements de scènes et les coups de théâtre où excellent MM. Hennequin et Dennery.

Le rideau tombe sur un mot terrible : «Nous n'avons rien à nous dire. — Mais nous ne nous reverrons plus. — Eh bien, est-ce que cela vous fait quelque chose? — Dame!... Et à vous? — Moi?... Ça ne me fait rien...» L'âpreté de ce dénoûment, dur et logique comme celui de *Maître Guérin*, a été pour beaucoup dans la froideur du public. Il aime les romans qui finissent dans le bleu. Si l'auteur, à la fin de la pièce, au lieu de laisser Dutrécy seul, abandonné de tous, même de sa famille sur laquelle il comptait «pour le soigner», même de son fidèle Breton auquel il a appris l'égoïsme et qu'il regarde partir, avec ce mot d'une drôlerie mélancolique : «La Bretagne s'en va!», si l'auteur nous l'avait montré guéri, converti, le cœur fendu, tout en larmes comme Montjoie dans les bras de ses enfants, sa comédie aurait eu sans doute une autre destinée. Et puis Régnier, malgré son immense talent, ne devait pas être l'homme du rôle. Il fallait Geoffroy, sa rondeur, sa naïveté, sa bonhomie pour sauver l'antipathie du personnage. A la place de M. Labiche, nous voudrions tenter l'épreuve une fois. Avec *Moi*, ce quatrième volume, le plus gai peut-être de la collection, contient

une série de petites pièces, folles ou charmantes, toutes célèbres, et dont il suffit de donner les titres pour rappeler ces soirées délicieuses passées en compagnie d'un enchanteur : *Les deux Timides*, *Embrassons-nous Folleville*, *Un garçon de chez Véry*, *Maman Saboulex*, *Les Suites d'un premier lit*, *Les Marquises de la fourchette*, et pas une désillusion !

Cette charmante comédie, *Le Plus heureux des trois*, est trop connue de tous, trop présente à toutes les mémoires pour qu'il y ait rien à en dire, sinon qu'elle est une preuve de ce que renferme d'original, d'absorbant, la personnalité de son auteur. L'esprit si vif, si parisien d'Edmond Gondinet n'a pas, lui-même, su rester à l'abri de cette influence, de cette intonation bourgeoisement comique, de cette observation directe et prenante qui est la marque du beau talent de Labiche, et l'on sent bien que le digne Marjavel, confit dans sa béatitude conjugale, le fringant Jobelin qui paye de tant de fatigues, de transes, d'humiliations sa liaison avec une femme honnête, sont dus à la même fantaisie que *Célimare le Bien-Aimé*. Une autre pièce du volume, plus originale encore de par sa date, c'est *L'Avare en gants jaunes*, jouée il y a quelque vingt ans au Palais-Royal où elle eut peut-être du succès, mais en tout cas oubliée du répertoire malgré des qualités de rire que les fantaisies abracadabrantes de notre temps n'ont pu remplacer. L'analogie de ce joyeux et brillant vaudeville avec *Le Père prodigue* est frappante. Il y a plus d'élévation dans la pièce de Dumas, mais peut-être plus de profondeur dans celle de Labiche, plus d'accent aussi dans l'antithèse vivante de ces deux types de père prodigue et de fils avare dont il a découpé les silhouettes avec la cruauté précise d'un Hogarth ou d'un Daumier. En tout cas, *L'Avare aux gants jaunes* et venu avant *Le Père prodigue* ; et bien que le code du théâtre ait la manche large sur ces questions de priorité, c'est un avantage pourtant, cela. La *Sensitive*, que nous trouvons dans le même volume, n'a qu'une situation pour ses trois actes ; mais cette situation est si drôle, risquée et sauvée avec tant d'adresse, qu'on ne s'aperçoit pas une minute de la monotonie du sujet. *Le Cachemire X. B. T.* est une esquisse bien spirituelle aussi, mais ce n'est qu'une esquisse de cette belle comédie de l'association, avec ses heurts de vanités, ses intérêts communs et pourtant toujours en guerre, froissements, hérissements, déchirements, qu'abrite l'hypocrite sérénité des noms accouplés sur l'enseigne et la firme de la maison. Cette comédie-là, personne ne saurait l'écrire comme Eugène Labiche ; il nous la doit.

JULES JANIN

(Juin 1874)

L'indulgence qu'on doit aux débutants, la crainte de désabuser et d'attrister la jeunesse, la générosité d'esprit qui nous fait accueillir sans amertume tout ce qui vient quand on est soi-même ce qui s'en va, personne ne l'a possédée aussi complètement que le grand écrivain dont les lettres françaises ont pris le deuil cette semaine et pour longtemps.

D'autres diront l'art merveilleux, la verve inépuisable et féconde de notre cher et vénéré Jules Janin, et par quel prodige d'invention riante il a fleuri de roses et peuplé d'oiseaux chanteurs ce buisson de piquantes épines qu'on appelle la critique. D'autres raconteront qu'il a été pendant plus de quarante ans le juge des grands et petits tournois littéraires, juge indépendant et fier, passionné quelquefois, toujours honnête, ennemi des injustices et des trahisures, criant « bravo ! » plus haut que tout le monde, mais poursuivant impitoyablement de ses huées les méchants et les félons.

Et lorsqu'on réunira cette œuvre considérable, les entr'actes de sa critique remplis par une fantaisie charmante, toujours jeune jusqu'au dernier jour, jusqu'à cette étonnante résurrection de Diderot « la fin d'un monde et du Neveu de Rameau », on trouvera qu'en effet depuis Diderot personne en France n'avait possédé à ce degré étonnant le don d'écrire, l'éloquence, l'abondance, toutes les ressources d'un style tour à tour familier, limpide, emporté, majestueux, pareil à un de ces beaux fleuves virgiliens qui roulent dans leurs flots l'une

après l'autre l'ombre d'un bois de lauriers roses, ou la façade imposante de quelque grand Colisée. D'autres enfin célébreront la dignité de cette belle vie d'écrivain, ce respect de la profession d'homme de lettres qui était la fierté de Jules Janin et restera son éternel honneur. Nous, ce que nous voulons rappeler seulement, c'est sa bienveillance, le sourire accueillant qu'il a toujours gardé à ceux qui commençaient, qui étaient jeunes. Ce sentiment si humain non pas d'envie mais de tristesse que certaines natures éprouvent en face de la jeunesse, fouguese, bruyante, encombrante, Jules Janin ne l'a jamais connu, pas plus que le dédain facile ou cette espèce de colère qu'on a contre le flot qui vient derrière et qui vous pousse et qui vous chasse. Cela tenait sans doute à ce qu'il se sentait aussi jeune, aussi vaillant que n'importe lequel de ses filleuls. Car il a été un peu notre parrain, à nous tous qui écrivons...

Avec quelle émotion, avec quel tremblement nous avons tous, au lendemain de notre première pièce, ouvert ce cher et terrible feuillet du lundi : « Qui sait ce que Janin va dire?... » et si Janin était content, quelle joie, quelle fierté de se voir enguirlandé de ses belles phrases savantes, et quelle éternelle reconnaissance pour cette plume de magicien qui rien qu'en écrivant le titre d'une œuvre inconnue en tête de son feuillet de théâtre semblait l'avoir gravé profondément et pour toujours au fronton de quelque temple indestructible.

LES GONCOURT ET ÉMILE ZOLA

(1879)

L'œuvre dramatique d'Edmond et Jules de Goncourt vient de paraître en un volume du format Charpentier. Cette œuvre comprend *Henriette Maréchal*, drame original et brillant, qui semble avoir fixé dans le répertoire moderne la formule de ces pièces d'action rapide, telles que *Julie* et *le Supplice d'une femme*, allant droit au dénouement comme un train lancé, puis la *Patrie en danger*, la plus vraie, la plus fidèle reconstitution historique qui ait jamais été tentée au théâtre ; il est vrai que le théâtre n'en a pas voulu. Ces deux excellents drames avaient été précédés d'autres essais de collaboration fraternelle, dont Edmond de Goncourt nous donne la liste dans une préface intime et vivante comme une page de mémoires, et désormais acquise à l'histoire dramatique de ce temps.

C'était d'abord, tout au début de leur carrière, et quand les deux frères, simples amateurs d'art, mais de l'art tout entier, faisaient passionnément de l'aquarelle et de l'eau-forte dans leur petit entre-sol de la rue Saint-Georges, c'était un vaudeville qu'ils écrivaient sur leur garde-main, avec un pinceau trempé dans l'encre de Chine. Quel titre donner à cette fantaisie d'atelier, déréglée et cocasse ? On l'appela *Sans titre*, et comme on ne connaissait pas un chat dans le monde des journaux et des théâtres, on s'en fut au petit bonheur demander conseil à Sainville, qui consentit à écouter l'ouvrage de ces deux inconnus. « Ce n'était pas encourageant de lire à Sainville. Le rond et jovial acteur sur les planches, avait chez lui pour l'audition d'une pièce une

figure d'une impénétrabilité grognonne et qui peu à peu prenait quelque chose de la face mauvaise de ces gras mandarins qu'on voit sur des potiches du céleste empire ordonner des supplices.» Le comique, trouvant que la chose manquait de couplets, engagea nos jeunes gens à lui apporter une nouvelle production; et deux mois après le Palais-Royal leur renvoyait avec les condoléances ordinaires *Abou-Hassan*, vaudeville en trois actes. Leur troisième tentative, cette fois bien près d'aboutir, était une revue de fin d'année pour la Comédie-Française, une conversation au coin de la cheminée entre un homme et une femme pendant la dernière heure du vieil an. Avec son style saisissant de relief et d'images, la précision toute fraîche de souvenirs où l'on sent la note écrite le soir même, Edmond de Goncourt nous fait passer par toutes les péripéties haletantes et fiévreuses du manuscrit, porté d'abord chez M^{me} Allan qu'on trouve à sa toilette, enveloppée des trois battants de sa psyché comme d'un paravent de miroirs, puis chez Janin qui n'ouvre pas parce que c'est son jour de feuilleton, de là chez Lireux qui aurait tout aussi bien fait de ne pas ouvrir, car nos auteurs ont des sens implacables qui leur rappelleront après un quart de siècle «cette chambre d'homme de lettres à la Balzac où ça sent la mauvaise encre et la chaude odeur d'un lit qui n'est pas encore fait.» Et Brindeau dans sa loge, tout nu sous son peignoir blanc, galopant après son rouge sa patte de lièvre, pendant que les auteurs lui lisent dans un entr'acte leur *Nuit de la Saint-Sylvestre*. Et la longue, l'interminable station sur la banquette en velours rouge de l'escalier du théâtre, le cœur fondu, la bouche sèche, l'oreille tendue vers cette imposante salle du comité où leur sort se décide en ce moment; les portes qui battent, la voix de dépit de M^{me} Allan criant aux sociétaires : «Ce n'est pas gentil ce que vous faites là...»

Tous, nous avons de ces impressions-là derrière nous; mais pour les évoquer avec cette activité, cette intensité de vie, il n'y a que Goncourt. D'autres essais dramatiques dont il ne reste plus rien que la lettre de refus d'un directeur, flottent confusément dans sa mémoire; il se rappelle pourtant qu'alors que son frère et lui travaillaient à leur belle histoire de la *Société française sous le Directoire*, ils présentaient au Théâtre-Français un acte intitulé «Incroyables et Merveilleuses», dont la neuve et pittoresque mise en scène servait de cadre à un touchant épisode de divorce. Après venaient les «Hommes de lettres», cinq actes présentés au Vaudeville en octobre 1857 et que la

direction repoussait comme dangereux, pour certaines attaques à la petite presse. Ils se consolait en écrivant un roman de leur pièce ; et, pris par le charme, par les aises du livre, heureux de ne plus user leur talent dans ce gaspillage d'heures, ces courses chez les acteurs, chez les directeurs, ces attentes, ces flâneries enfiévrées qui sont la vie théâtrale, ils se tenaient à l'écart des coulisses jusqu'en 1865 et l'aventure de *Henriette Maréchal*.

A propos de cette dernière pièce, Edmond de Goncourt se déclare en désaccord avec Émile Zola et ses théories dramatiques. Pour lui, le théâtre, factice et menteur de sa nature, s'éclairant d'en bas, fermé à tous les développements psychologiques, ne saurait admettre ces études de réalité, ces intimes et profondes peintures de mœurs, glorieuse fortune du roman moderne. Il va même jusqu'à nier la possibilité d'un rajeunissement, d'une revivification de la scène, et voici l'éloquent et navrant diagnostic par lequel il termine sa préface : « qu'on ne me prête pas du dépit, de la mauvaise humeur, le sentiment bas et rancunier d'un homme qui ne veut pas que les autres réussissent là où il a échoué : mais, regardant ce qui se passe, le théâtre m'apparaît comme bien malade, avec l'évolution des genres qu'amènent les siècles et dans laquelle est en train de passer au premier plan le roman, qu'il soit spiritualiste ou réaliste ; avec le manque prochain sur la scène française de l'irremplaçable Hugo dont la hautaine imagination et la magnifique langue planent sur le terre-à-terre général ; avec le peu d'influence du théâtre actuel en Europe ; avec l'endormement des auteurs en des machines usées au milieu du renouveau de toutes les branches de la littérature ; avec la diminution des facultés créatrices dans la seconde fournée de la génération dramatique contemporaine ; avec les empêchements apportés à la représentation de pièces de purs hommes de lettres ; avec le remplacement du parterre lettré de la Comédie-Française par un public d'opéra ; avec des actrices qui ne sont plus guère pour la plupart que des porte-manteaux de Worth ; et encore avec des *avec* qui n'en finiraient pas, l'art théâtral, le grand art français du passé, l'art de Corneille, de Racine, de Molière et de Beaumarchais est destiné, dans une cinquantaine d'années tout au plus, à devenir une grossière distraction, n'ayant plus rien de commun avec le style, *l'écriture*, le bel esprit, quelque chose digne de prendre place entre des exercices de chiens savants et de marionnettes à tirades. »

Les conclusions d'Émile Zola sont moins découragées. A ses yeux,

c'est la vérité seule, l'observation réelle de la vie qui pourra sauver le théâtre, le tirer du banal et du convenu où il s'empêtre; et ce n'est pas d'hier que l'auteur des *Rougon-Macquart* a cette conviction. Lisez ce livre de critique intitulé : *Mes Haines*, qu'il écrivait il y a quinze ans et dont une nouvelle édition vient de paraître, vous y trouverez résumé en quelques pages tout le système que l'écrivain soutient et développe depuis longtemps avec une rare puissance.

Surtout, que le titre du volume ne vous effarouche pas. Déjà à cette époque Émile Zola avait trop de talent pour être haineux. Ce qu'il appelle ses haines, ce sont de belles poussées de colère, ces indignations de jeunesse ruées à coups de tête contre la routine et la convention ; pour plus d'une page même, le vrai titre du livre serait tout simplement « mes nerfs ». C'est à propos du *Supplice d'une femme* et du différend survenu entre Alexandre Dumas et Émile de Girardin que le critique expose pour la première fois sa théorie de la réalité au théâtre. Contrairement à l'opinion générale, il avait pris parti dans le débat pour Girardin qui lui paraissait représenter la vérité, la logique aux prises avec le métier et la tradition. D'un côté un novateur, un penseur qui n'a pas l'habitude des planches et s'efforce d'y porter la vérité brutale et implacable, le drame de la vie avec tous ses développements, de l'autre, un auteur de mérite, blasé sur son art et sur le succès, enserré dans l'étroite route convenue et déclarant que la vérité n'est pas possible à la scène. Émile Zola se déclare nettement pour le novateur. « Il s'agit de savoir ce que deviendra notre théâtre, si l'on pourra appliquer à la scène cet amour d'analyse et de psychologie qui nous donne en ce moment une génération nouvelle de romanciers.

L'homme pratique, l'homme qui connaît son public, M. Dumas fils prétend que l'entreprise est insensée et que tout drame vrai n'obéissant pas à de certaines conventions sera sifflé impitoyablement. L'homme théorique au contraire, l'auteur dramatique d'occasion qui ignore l'art de mentir à propos, M. de Girardin, croit que la vérité subjuguera la foule, la serrera si fortement à la gorge, qu'elle étouffera les sifflets dans les pleurs. » Tel est aussi le sentiment du critique. Surtout ne lui parlez pas des exigences du métier, de ce qu'on est convenu d'appeler l'expérience de la scène : « Cette expérience consiste à savoir mentir, à savoir donner au public le faux qui lui plaît. C'est tout un métier : il y a mille sous-entendus, mille petites roueries, mille adoucissements. On finit par connaître les personnages sympathiques, les

situations aimées, les mots à effet. Dès lors, dès qu'on sait tout cela, on entre en plein dans la convention et la banalité. On est à la merci d'un public qui ne vous permet pas de lui dire tout ce que vous savez et qui vous force à rester médiocre.»

Et même après l'éclatant insuccès des *Deux sœurs*, il ne démord pas de son idée, et, malgré les jugements du public, de la critique, proclame tout haut ses sympathies pour ce débutant qui, las de tant d'inventions banales, éculées, a voulu mettre à la scène une étude franche du cœur humain, un drame en chair et en muscles, né du heurt des fatalités sociales et non pas d'une plate combinaison d'intrigues. L'expérience au diable ! Avec ses gaucheries, ses scènes trop longues et mal filées, ses actes grossièrement coupés à coups de hache, la pièce des *Deux sœurs* lui paraît cent fois supérieure à toutes les productions courantes, puisqu'elle est plus près de la vie et de la vérité. C'est, comme on le voit, la thèse qu'Émile Zola défend, tous les huit jours, dans son feuilleton ; et même en ne partageant pas ses convictions, on ne peut se défendre d'un véritable respect, à les voir si constantes, si profondes et vivaces.

PUBLICATION DE THÉRÈSE RAQUIN

Pièce tirée par Émile Zola de son roman (1878)

La pièce que M. Zola a tirée de son beau roman *Thérèse Raquin* est aussi saisissante que le livre.

Le premier acte est filé, gradué avec une science profonde du clavier humain, une telle entente dramatique que lorsque le rideau se lève sur l'acte suivant, rien qu'en voyant le deuil de la veuve et de la mère nous savons que le crime a été commis.

Ce second acte n'a pas grande consistance, mais il était indispensable que le poète nous montrât par quels chemins tortueux, avec quelle adresse diabolique *Thérèse* et *Laurent* en arrivent à leur fin, à ce mariage où ils comptent trouver le bonheur, l'apaisement, l'oubli... Et maintenant les voilà unis, les deux misérables ! Après un an de patience, de prudence un an de larmes hypocrites, d'apitoiements menteurs et sacrilèges, les voilà au seuil de cette nuit de noces, de ce repos voluptueux dont le remords leur interdit l'accès : « Enfin, nous sommes seuls, ma *Thérèse*, loin des autres, libres de nous aimer... La vie est à nous, cette chambre est à nous, et tu es à moi, chère femme, parce que je t'ai conquise et que tu as bien voulu te donner. — *THÉRÈSE, le repoussant.* Non, tout à l'heure, je suis toute frissonnante. — *LAURENT.* Pourquoi trembles-tu ? J'ai fermé la porte et je suis ton mari... Jadis, quand je venais, tu ne tremblais pas, tu riaais, tu parlais haut, au risque de nous faire surprendre. Maintenant, tu parles à voix basse, comme si quelqu'un nous écoutait derrière ces murs... Va, nous pouvons élever la voix, et rire, et nous aimer. C'est notre nuit de noces, personne ne viendra. —

THÉRÈSE. Ne dis pas cela, ne dis pas cela... tu es plus pâle que moi, Laurent, et ta langue balbutie à dire ces choses. Ne fais pas le brave. Attends que nous osions, pour nous embrasser... Tu as peur d'avoir l'air d'un imbécile, n'est-ce pas ? en ne me prenant pas un baiser. Tu es un enfant. Nous ne sommes pas des mariés comme les autres... Assieds-toi. Causons.»

Oui, causer. Mais de quoi ? Ils ne savent qu'une chose, il n'y a qu'une chose qui les occupe, et tous les mots qu'ils essayent de se dire les ramènent à cette terrible chose-là. Lui pourtant s'efforce encore, s'entête à parler ; mais elle l'interrompt brusquement : « Non ! ne disons plus rien, ne pensons plus. Sous les mots que tu prononces, j'en entends d'autres ; j'entends ce que tu penses et que tu ne dis pas... Fais comme moi, ferme les yeux. Tâche de t'anéantir. » Efforts inutiles. Leurs bouches parlent toutes seules, comme aux somnambules, et toujours du même sujet. A la fin, Laurent se dresse, la secoue : « Tais-toi, réveille-toi... Nous nous endormons tous les deux. De quoi me parles-tu ? Et si j'ai répondu, j'ai menti. Je n'ai rien vu, rien, rien... Quel jeu imbécile jouons-nous là, nous autres ?.. » Et marchant sur elle les bras ouverts désespérément : « Embrasse-moi, Thérèse. Nos baisers nous guériront, nous nous sommes mariés pour nous calmer aux bras l'un de l'autre... Viens ! » Mais elle se dégage aussi brusquement qu'il l'a étreinte. A quoi bon jouer cette comédie de l'amour ? Ils ne s'aiment plus, c'est clair. Ils ne s'aimeront plus jamais. Leur crime est entre eux qui les sépare et les glace. Alors, lui : « Non, je te veux... J'ai tué pour t'avoir... Je t'ai achetée assez cher. » A un cri d'épouvante et d'horreur, tous deux s'arrêtent, se retournent. La mère est là, qui regarde, qui écoute, les yeux dilatés, les mains battantes, toute la face tordue comme dans un étau. « Elle meurt... » dit Thérèse. Et Laurent, qui frissonne sous le regard effrayant de la paralytique : « Non, ses yeux vivent, ses yeux nous menacent... Ah ! que ses lèvres et que ses membres soient de pierre ! »

Ce qui ajoute encore à l'angoisse, à l'effroi du drame, c'est l'insignifiance de ce décor que la fatalité ensanglante et rend pareil au palais des noirs Atrides, cette grande chambre à coucher du passage du Pont-Neuf, avec son papier déteint, sa pendule à colonnes, ses bouquets de fleurs artificielles sous globes aux deux coins de la cheminée, et la table ronde où quelques diseurs de rien du voisinage viennent deux fois par semaine faire leur partie de dominos. Au quatrième acte, les

deux meurtriers sont assis à cette table et mangent, au jour tombant ; la paralytique est scellée dans son grand fauteuil tout près d'eux. Malgré la gêne que leur cause ce long visage immobile avec son regard de portrait qui les suit partout, se pose sur leur conscience lourdement, ils la gardent toujours à leur côté par prudence, l'entourent aux yeux de tous les soins hypocrites que le bon Atar Gull avait pour son maître, et lorsqu'ils sont seuls, se disputent, se déchirent devant elle : « Laurent, je t'en prie, ne me cherche pas querelle... Je suis très lasse, vois-tu... » Mais lui s'acharne, il a besoin de ce débat sinistre qui revient tous les soirs et dans lequel il cherche à fatiguer ses nerfs, à gagner le repos de sa nuit. Aujourd'hui leur dispute est plus violente encore que de coutume. Thérèse dit : « Je te hais... C'est toi qui as tué Camille. » Laurent répond : « Tu mens... tu sais bien que c'est toi... tu sais bien que tu m'as grisé de tes caresses ici dans cette chambre... Tu m'as poussé contre ton mari, tu voulais qu'on t'en débarrassât... » Puis furieux d'avoir toujours devant lui cette lèvre plate et pâle qui répète sans relâche : « C'est toi qui l'as tué... c'est toi qui l'as tué... » Il se lève, prend son chapeau : « Où vas-tu ? — A la police... Je vais tout dire, nous faire arrêter tous deux... Nous verrons bien si tu es innocente. — Eh bien ! va... file, file... Quelle délivrance ! » Mais le malheureux n'ose pas, il remonte au bout d'un moment, et l'horrible duel recommence jusqu'à une dernière explosion de haine farouche qui les met tout à coup vis-à-vis l'un de l'autre, avec la même pensée de meurtre. Lucides une seconde, ils s'arrêtent, se considèrent épouvantés : « O Laurent, souviens-toi de quels ardents baisers nous sommes partis ! Et nous voilà face à face, avec du poison, avec un couteau ! » Songez que le regard de la morte vivante est là derrière eux qui les guette allumé d'une joie féroce, et dites si vous savez dans le drame moderne une scène plus tragique que celle-là.

Au théâtre, la pièce n'a pas réussi. M. Émile Zola en fait l'aveu dans son livre sans aucune gêne, même avec une certaine fierté. Il sent bien que l'insuccès n'a tenu ni à son talent ni à son drame même, bien construit, écrit largement, mais au tempérament français incapable de supporter un pareil écrasement d'horreur, autrement que dans la convention antique ou le tamisage d'une traduction.

Cela n'empêche pas l'auteur de *Thérèse Raquin* d'être un écrivain dramatique de haute volée et d'avoir sur le théâtre contemporain des idées souvent fort sages que ses préfaces résument éloquemment.

Il rêve d'introduire la réalité sur les planches, de faire de la scène le miroir fidèle de la vie, non cet assemblage de glaces à facettes disposées pour la perspective et dont la nature ne saurait s'approcher sans être immédiatement défigurée, exagérée ou amoindrie. Ce sont les théories de Diderot, servies par le même abondance d'inspiration. En lisant les beaux romans de M. Émile Zola, jaillissants et pleins, on comprend cette passion de la vérité qui fait le souci et la gloire du romancier. D'autres se contenteraient de cette gloire, y reposeraient enfin un nom longtemps contesté, aujourd'hui célèbre. Mais M. Zola aime la bataille. Il y est né, il y travaille. Il s'y complaît, comme cet oiseau de tempête dont parle Mistral dans un de ses poèmes, ce goéland qui fait sa route dans l'ouragan, enveloppé d'éclairs et d'écume, et qui pourtant « pêche de sang-froid. »

DES REPRISES

C'est une chose délicate pour un directeur que le choix des *reprises*. Bien souvent le goût du public a changé, et ce qu'il aimait jadis ne lui convient plus aujourd'hui. Parfois aussi la pièce n'est pas restée assez longtemps dans l'ombre et tente à nouveau le succès avant qu'il ait eu le temps de lui revenir. Cependant, avec une certaine habitude on arrive à des choix convenables, et c'est en tout cas moins difficile, moins aventureux que de jouer avec une œuvre nouvelle. Ce qu'il faudrait essayer une fois, ce serait, non pas la reprise d'un ancien succès, mais la réhabilitation d'une ancienne chute, tirer de l'oubli une pièce enterrée vivante, et réparer ainsi quelque erreur, quelque injustice du passé.

On a si vite fait de juger, de condamner un ouvrage dramatique ! Une phrase malencontreuse, un acteur ridicule, une distribution mal calculée, un détail manqué dans le costume ou le décor, et voici qu'un rire intempestif ou une mauvaise humeur de la salle entraîne du côté de l'insuccès les chances indécises de la scène. Puis, que d'idées venues trop tôt, avant l'heure ! que de hardiesses prématurées, d'essais originaux qui, remis à leur date, obtiendraient le triomphe autrefois refusé ! Ce qui effarouchait il y a dix ans, semble aujourd'hui tout naturel ; et bien des sujets bannis autrefois du théâtre y ont maintenant leur libre circulation.

Ne croyez-vous pas qu'une entreprise de ce genre serait à tenter, aujourd'hui surtout que les représentations du dimanche, en multipliant les spectacles ont forcé les directeurs à faire du nouveau avec

l'ancien, à rechercher tout au fond de leurs archives poudreuses les titres surannés des plus lointaines affiches ?

Le théâtre est une telle loterie, il y a si peu de points de repère pour distinguer d'avance non pas une bonne pièce, mais une pièce à succès, une pièce à argent. En outre, les dépenses pour monter un ouvrage sont si considérables ; on joue si gros sur une seule carte, que les malheureux directeurs, lorsqu'ils sont dans la nécessité de renouveler leur affiche, aiment bien mieux essayer de galvaniser quelque ancien succès que de se jeter dans l'inconnu, l'incertain d'une création nouvelle.

La plupart de nos directeurs ne sont pas, en effet, des négociants, car ce titre suppose une certaine entente des affaires et des études préparatoires, mais de simples fermiers de jeux, des entrepreneurs de roulette, éperdus, sans boussole, pleins de superstitions et de fétiches, perpétuellement déroutés par les caprices du public, aussi fantasque et changeant que le dieu hasard.

Cette idée fixe du succès d'argent, en dehors de toute préoccupation artistique, les affole, les paralyse, les rend incapables de dépister une idée fraîche, un nom nouveau. Nul diagnostic du talent ni des hommes. Pour s'assurer de la valeur d'un ouvrage, nous en connaissons qui consultent les somnambules, et vous voyez d'ici l'accueil qu'un inconnu peut attendre de directions pareilles.

SAINTE-BEUVE CRITIQUE DRAMATIQUE

(1876)

Sous le titre de *Chroniques parisiennes*, M. Jules Troubat, le secrétaire et l'ami de Sainte-Beuve, a publié récemment à la librairie Lévy une série de lettres que l'illustre écrivain adressait à la *Revue suisse* en 1842, 1843, 1844. Le ton d'intimité, de familiarité de cette correspondance lui donne une vive saveur. Ce sont moins des lettres que des notes, Sainte-Beuve disait « des bribes », des notes écrites sur le genou, dans la fièvre et le bruit de la mêlée parisienne, mais gardant, sous le déshabillé parfois excessif de la phrase, la vie, le mouvement, la sincérité, toutes les qualités d'une esquisse de maître.

Parmi ces chroniques au jour le jour de l'existence politique et littéraire de Paris, les théâtres tiennent une grande place; et c'est le côté du livre qui nous a surtout intéressé. Nous savions que Sainte-Beuve avait fait quelquefois incidemment de la critique dramatique; mais nous ne connaissions que des articles de revue, pris de très haut, plutôt philosophiques que critiques. Ici, au contraire, nous avons affaire à un vrai courriériste de théâtre, entrant dans les détails les plus techniques, recueillant les mots, les racontars, tout ce petit « papotage » qui se fait autour de la pièce nouvelle. Mais sous ce ton causerie superficielle, quelle justesse d'aperçus, quels jugements profonds, quelle langue précise, concise et ferme!

Nous ne prétendons pas que la critique soit toujours impartiale. On connaît Sainte-Beuve; il a, en parlant des théâtres, ce qu'il a en parlant des livres, cette nervosité excessive, ces petits frémissements

de la main, ces rancunes rageuses et quasi-féminines qu'on rencontre partout dans son œuvre, et qui sont plus visibles encore ici, dans le sans- façon de ces lettres où il ne prend pas la peine d'envelopper sa pensée. Mais même en ces heures les plus mauvaises, au milieu de ses crises d'injustice les mieux accentuées, il y a toujours un moment où l'homme de lettres prend le dessus et dit la vérité malgré tout. Voyez, par exemple, ce qu'il écrit sur la première représentation des *Bur-graves* à laquelle il avoue d'ailleurs n'avoir pas assisté. Comme on le sent prévenu, hargneux, hostile, heureux de constater les résistances du public ! Comme il en veut aux amis, aux admirateurs, au critique Magnin, qui, dans la *Revue*, a osé prononcer le nom d'Eschyle ! Il semble qu'on entende sa plume grincer de colère sur le papier... Tournez la page, voilà le lettré, le poète qui reparait. Il vient de lire les *Bur-graves* ; il avoue qu'il y a là de grandes choses, de belles exagérations lyriques, gâtées par le grossissement de la scène et l'emphase des comédiens. La préface surtout l'a transporté : « C'est de l'histoire à vue d'aigle, à vue de vautour », dit-il, gagné lui aussi par le lyrisme ambiant, et vraiment ce n'était pas la peine de tant s'indigner de « l'Eschyle » de M. Magnin.

Les lettres sur *Lucrèce* et les débuts de Ponsard sont tout à fait charmantes. Elles nous montrent le poète viennois, à son arrivée à Paris, timidement assis dans un coin du salon de M^{me} d'Agoult, « avec l'air d'une poule qui a couvé un œuf d'aigle », pendant que le comédien Bocage déclamait sa tragédie qu'on allait jouer prochainement à l'Odéon. Dès cette première audition, le critique diagnostique le succès et porte un jugement sur lequel il n'aura pas à revenir. Il loue « ce vers puissant, facile, moderne sans trop déroger, cette grande et vraie connaissance de l'antique ». Mais d'avance il prédit que la pièce sera mal jouée. M^{me} Dorval est trop marquée, trop mélodramatique pour ce rôle jeune et chaste de *Lucrèce*. Bocage lui-même s'est trop identifié avec l'auteur et ne saura pas garder le beau sang-froid nécessaire à Brutus. C'est bien en effet ce qui arriva à la représentation.

Quelques jours après, revenant sur cette *Lucrèce* qui tourne toutes les têtes, il en signale les côtés défectueux. Selon lui, c'est moins une pièce proprement dite qu'un poème dramatique. Les personnages parlent trop longuement, en tirades ; le cinquième acte est interminable, devrait finir au coup de poignard. D'ailleurs, l'inexpérience scénique de l'auteur se montre bien en ceci, que les trois femmes de la pièce,

Lucrèce, Tullie, la Sibylle, ne se rencontrent pas une fois dans tout l'ouvrage et que la même actrice peut jouer les trois rôles. Cela n'empêche pas le critique de maintenir sa première opinion sur la valeur très réelle de l'œuvre et de constater le grand succès dont il explique les causes avec une étonnante lucidité.

Pour Sainte-Beuve, il n'y a pas là, comme on le croit, une réaction classique. Ce n'est pas à Corneille, à Racine, que *Lucrèce* se rattache ; elle vient plutôt d'André Chénier, d'un sentiment très vif, très réel de l'antique dont le public a pu se rendre compte grâce aux excellents travaux publiés depuis vingt ans ; voilà pourquoi la jeunesse des écoles a tant acclamé l'auteur. Presque toujours, lorsqu'il parle d'une pièce, le chroniqueur, après avoir donné son opinion, consulte et résume volontiers les différents avis de la presse ; il n'y manque pas pour la tragédie de Ponsard. « Janin n'a pas été mal, dit-il. A la *Revue des Deux-Mondes*, Molènes a écrit sa note précautionnée et amphigourique. Sandeau, dans la *Revue de Paris*, a été mieux et il a dit avec bonne grâce et sagesse ce qu'il pensait. Bonnaire s'était cette fois presque insurgé et a voulu être juste... » Molènes, Sandeau, Bonnaire, notons en passant ces trois noms à joindre à notre nomenclature des critiques dramatiques. Quant à Gautier, s'il faut en croire le malicieux auteur des *Chroniques parisiennes*, son jugement sur *Lucrèce* n'était pas libre, puisqu'il l'écrivait « sous le canon de Hugo » et dans le journal de M^{me} de Girardin, qui venait de faire jouer *Judith* sans aucun succès. Cela est une grosse injustice. Théophile Gautier, hostile par nature au talent de Ponsard, n'avait pas besoin d'être sous le « canon de Hugo » pour dire l'horreur que lui inspiraient ces grisailles. Sainte-Beuve le savait bien ; mais il ne résistait pas au désir de donner un coup de griffe en passant. Ce qu'il dit de Méry est plus méchant et moins injuste. On sait qu'au moment des représentations de *Lucrèce*, l'improvisateur marseillais avait publié dans le *Globe* un soi-disant fragment de la tragédie à la mode, auquel tout le monde avait été pris. « Je viens de lire le fragment du *Globe* dit le chroniqueur parisien ; cela joue l'antique, mais à faux. Ce Méry n'a jamais fait que du plaqué. » Le mot est dur, mais comme il est vrai ! Du plaqué, c'est bien cela l'œuvre de Méry, auteur de vogue, esprit tout en surface, qui n'a rien laissé en définitive qu'un pétilllement, et un peu de mousse au fond de son verre.

Dans cette critique des critiques, dont Sainte-Beuve fait suivre

ses comptes rendus de théâtre, Janin est celui qu'il attaque, qu'il crible le plus volontiers. Tantôt c'est à propos des *Burgarves* ; il l'accuse d'avoir loué par nécessité dans son feuilleton, tandis qu'il répétait tout haut en plein foyer à qui voulait l'entendre : « Si j'étais ministre de l'Intérieur, je donnerais la croix d'honneur à celui qui sifflerait. » Tantôt, à propos d'un article sur un vaudeville de Gautier, il prouve que le prince des critiques excelle et qu'il est maître « quand il parle des gaspillages de l'esprit. » Un autre jour, il s'indigne contre un article que Janin vient d'écrire à propos de la reprise de *Tibère*. La page est excellente et vaut la peine d'être citée dans son entier :

« On a donné au Théâtre-Français *Tibère*, tragédie de Marie-Joseph Chénier, qui n'avait jamais pu être représentée jusqu'ici. C'est une étude mâle et sévère de Tacite ; les défauts de sécheresse et de déclamations n'empêchent pas cette œuvre d'être une des plus remarquables de l'ancienne école. Janin, dans son feuilleton, en a parlé avec une légèreté scandaleuse, en prodiguant l'insulte à l'un des hommes les plus distingués de la littérature d'alors. Marie-Joseph Chénier a eu sans doute un caractère difficile, irritable ; il a cédé parfois à de mauvaises passions ; il a traversé une époque orageuse en y payant trop largement son tribut. Mais il avait une véritable énergie, des portions généreuses, un talent qui allait s'épurant avec les années ; ç'a été le plus brillant et le plus ferme des disciples directs de Voltaire. Quant à cette banale accusation d'avoir trempé dans la mort de son frère André, il serait temps de laisser une si odieuse calomnie. Venir lapider sans cesse Marie-Joseph avec les ossements d'André, c'est violer soi-même la piété qu'on doit aux morts et prendre plaisir à ce sacrilège qu'on fait mine d'exécrer. »

... Qu'aurait dit Sainte-Beuve s'il avait eu à rendre compte d'une pièce bâclée et mal écrite, lui si susceptible, si farouche sur les questions de langue, lui qui trouvait Alexandre Dumas père trop mal tenu, trop négligé littérairement, et s'indignait, à propos de la jolie comédie des *Demoiselles de Saint-Cyr*, d'entendre des jeunes personnes du grand siècle, élevées par M^{me} de Maintenon, parler le jargon moderne, dire de ces mots comme *impressionner*, *animation*, etc ? Certes, sa verve aurait trouvé de quoi s'exercer, non seulement dans l'œuvre du pauvre X, mais dans la plupart des productions théâtrales de ce temps où les auteurs ne se préoccupent que des situations et comptent pour rien le langage, comme si les plus belles situations du monde pouvaient tenir

contre un style plat ou emphatique, comme si tout ne manquait pas quand l'expression vient à manquer.

A l'époque où Sainte-Beuve écrivait ses *Chroniques parisiennes*, on n'avait pas encore imaginé cette belle théorie de l'inutilité du style au théâtre, acceptée aujourd'hui par les critiques les plus autorisés et pratiquée avec une ingénuité touchante par une foule de dramaturges et de vaudevillistes. Aussi, il faut voir avec quel sans-façon il parle de l'auteur d'*Antony*, alors en plein succès, et comme tout en lui reconnaissant des dons souverains il déplore l'incomplet, le débraillé de ce talent tout physique que sa force même faisait déborder de partout. « Tel qu'il est et dans la disette d'auteurs dramatiques où nous sommes, Dumas a son prix; il a de l'entrain, de la gaieté, de la dextérité et de la charpente. Son drame a du jarret et la planche joue sous lui; il manie et remue assez bien la comédie d'*intrigue* sans pouvoir jamais s'élever jusqu'à la vraie comédie digne de ce nom, à celle qui atteint et stigmatise les vices actuels, les ridicules du présent... Dans toutes ses pièces, dans tous ses romans, dans toutes ses impressions de voyage, Dumas me fait toujours un seul et même effet, et déroule à mes yeux un seul et même esprit. C'est un *déjeuner de garçons* perpétuel. Au bout de trois quarts d'heure, ce jeu bruyant commence à fendre la tête, et les délicats n'y tiennent plus. »

Citons encore cette observation si profonde, si juste, et qui pourrait s'appliquer à bien d'autres qu'à Dumas : « Avec lui, on dit toujours : *C'est dommage!* Je commence à croire qu'on a tort. Il est de ces natures qui n'auraient jamais poussé très loin en élévation et en art sérieux ; en se dissipant comme follement sur la plus large surface, il a l'air de perdre des facultés qu'il ne fait après tout qu'employer et produire dans tous les sens, et il y gagne encore de faire croire à un mieux possible qu'il ne lui eût été donné dans aucun cas de réaliser. » N'est-ce pas qu'on reconnaît bien là la touche de Sainte-Beuve, cette précision de diagnostic qu'il apportait dans tous ses aperçus ? Il est à regretter vraiment qu'il n'ait pas fait de la critique dramatique d'une façon plus assidue, plus sérieuse ; il aurait rendu de grands services à l'art théâtral. Moins injuste que Gustave Planche, plus ingénieux aussi, il aurait fait respecter les convenances littéraires, et bien des abus, qui se sont introduits dans les mœurs dramatiques auraient trouvé en lui un redresseur implacable.

Voyez par exemple comme il raille, à propos de la préface d'*Eve*,

de Léon Gozlan, ces bulletins d'Austerlitz que les auteurs ont pris l'habitude de décerner à leurs interprètes au lendemain de victoires plus ou moins douteuses, ordres du jour prétentieux et hyperboliques dans lesquels on décerne aux moindres combattants quelques parcelles de la Gloire usurpée. La préface d'*Eve* est un type achevé de ce genre de productions; Sainte-Beuve, après l'avoir citée d'un bout à l'autre, la fait suivre de quelques lignes indignées : « Voilà où on en est venu dit-il. Abus de la parole, de la louange. Il n'y a plus qu'à tirer l'échelle. Bas-Empire! » Le ton familier, épistolaire des *Chroniques parisiennes*, autorise ce style décousu, en forme d'éphémérides; mais si le critique se sert parfois de ces tournures négligées, il les rachète en maints endroits par de véritables pages de littérature. Ainsi nous trouvons à plusieurs reprises dans ses lettres des considérations générales sur l'art dramatique, qui pour être un peu découragées et injustes, n'en restent pas moins intéressantes et d'une largeur de vue singulière.

Sainte-Beuve espérait beaucoup du théâtre; c'est de ce côté le plus invoqué de l'art moderne que devait sortir, selon lui, la grande révolution littéraire. Il avait rêvé un drame à la fois réel et idéal, basé sur des études sérieuses, reproduisant avec fidélité les mœurs et les personnages de l'histoire, en y associant les passions éternelles de la nature humaine, et faisant parler le tout d'un ton plus simple et plus sincèrement poétique qu'on ne l'avait fait jusqu'alors. En même temps il appelait de tous ses vœux un génie véritablement comique, s'attachant à peindre la vie moderne, à tirer de tous nos petits ridicules assez peu gais une large veine de plaisanterie. D'après lui, Scribe, dans quelques-unes de ses œuvres (*Bertrand et Raton*, *la Camaraderie*) était le seul qui se fût rapproché du type véritable de la comédie contemporaine. Il est vrai qu'au temps où paraissaient les *Chroniques parisiennes*, nous n'avions eu ni Émile Augier, ni Dumas fils, ni Sardou, ni Barrière, ni Meilhac et Halévy.

Quant au drame d'histoire, bien décidé à condamner aveuglément *Hernani*, les *Burgraves* et toutes les belles œuvres qui suivirent, il prétendait n'en trouver en France aucun vestige. Les tentatives de 1830 croulaient, selon lui, sous cet échafaudage de sentiments et de passions gigantesques que ne soutenaient aucune étude sérieuse, aucun personnage bien réel. Certes, si Sainte-Beuve avait pu relire avant leur récente impression ces lettres écrites il y a quarante ans, il en eût retranché ou corrigé plus d'une; mais en tout cas, malgré l'injustice

de certaines appréciations, il annote curieusement le grand mouvement théâtral de 1830 à 1840, et ce qu'il dit du rôle de la critique à cette époque est à retenir. Il la compare à ces corps d'ingénieurs et d'officiers du génie qu'on envoie d'avance pour frayer un chemin, établir une chaussée à l'armée en marche derrière eux. Malheureusement, à l'heure qu'il est, le rôle de la critique n'est plus aussi beau. Ces précurseurs, ces soldats d'expérience, bien loin de préparer la route, suivent le public à petits pas, s'engagent à sa suite par les sentiers tortueux ou les grandes voies toutes plates, et se contentent de jeter parfois un cri de détresse que personne n'écoute et qui se perd dans le bruit.

PAUL DE KOCK

(A propos d'une reprise de l'*Amant de la Lune*, à l'Ambigu, mai 1874)

« Vous autres, Français, vous avez trois grandes gloires littéraires que toute l'Europe vous envie : Corneille, Voltaire et Paul de Kock. »

Voilà ce qu'un Parisien de notre intime connaissance s'entendait dire très sérieusement pas, plus tard que l'été dernier, sur le pont du bateau à vapeur faisant le service entre Rotterdam et Moerdyck. Il est vrai que dans cette association au moins bizarre de trois noms si peu faits pour fraterniser, il entrait de la part de notre interlocuteur un certain amour-propre national, Paul de Kock étant d'origine hollandaise. Ce qui est incontestable en tout cas, c'est qu'aucun des auteurs français du XIX^e siècle n'a eu en Europe la célébrité de ce romancier. Il la doit surtout à une grande facilité de traduction, favorisée par un style simple, à peine imagé, sans caractère propre, où le génie national subsiste seulement dans une gaieté d'intention que toutes les langues peuvent s'approprier. Il y a loin de là au sentiment artistique de Balzac par exemple, à ce langage à part de la Comédie humaine auquel on a pu reprocher parfois quelques obscurités, mais si riche d'images, de tours originaux qu'il doit être impossible aux traducteurs de ne pas le défigurer.

Que nos lecteurs nous permettent cet aveu ! Malgré l'immense réputation de Paul de Kock, il a fallu le drame de l'Ambigu et la nécessité de parler de son auteur, pour que la pensée nous vienne d'ouvrir un de ces romans. Nous avons pourtant entendu des hommes d'esprit et de talent parler avec éloges de cette œuvre presque oubliée ; mais

le peu que nous en connaissions nous avait ôté le désir de lire le reste. Peut-être aussi nous y étions-nous pris trop tard. Ces lectures-là veulent être faites à l'âge particulièrement heureux de la jeunesse. Tout se mêle alors au charme qu'on leur trouve. Les vingt ans qu'on a, on les prête à l'auteur. Nous prenons notre gaité pour la sienne. Les pages feuilletées ainsi en pleine jeunesse ressemblent aux pages qu'on lit en plein soleil ; elles gardent le même miroitement de prisme, la même incertitude lumineuse. Plus tard, les années écoulées, si l'on rouvre ces livres des premières lectures, on est encore moins apte à les juger. Tout ce qui est resté de vos vingt ans entre chaque ligne vous saute aux yeux d'abord, et l'écrivain a le bénéfice d'attendrissements et de gaités, dont lui-même est moins responsable que la date de son œuvre. Nous comprenons que l'auteur de *l'Amant de la Lune* ait eu, grâce à toutes ces raisons, un succès durable, et que ses lecteurs d'autrefois, pour avoir ri à ces aventures grotesques de parties d'âne, à ces jupons déchirés, à ces chutes, ces glissades sur le gazon râpé des banlieues parisiennes, se plaisent encore à ce souvenir... Mais, hélas ! lire Paul de Kock passé trente ans, en 1874, avec les coups de vent, les ciels sombres, les préoccupations de maintenant, vraiment ce ne peut être qu'un devoir consciencieux.

Donc, nous avons lu *l'Amant de la Lune* d'abord, puis la *Laitière de Montfermeil*, *Gustave le mauvais sujet*, *Mon voisin Raymond*, quoi encore?... Il nous est resté l'impression d'un Paris du dimanche, d'un Paris faubourien, nombreux et poussiéreux, où sonnent dans le murmure de la foule la cliquette des marchands de plaisir et la sonnette du marchand de coco. C'est aussi vieux que cela, aussi banal, aussi passé, aussi fini, et si la nature se mêle à ces récits antédiluviens, c'est la nature des parties de campagne, la poussière au soleil, les lilas embaumés de friture, les bosquets où l'on dîne, les tapisseries où l'on s'entasse avec des pâtés sur les genoux au départ et des bottes de fleurs fanées au retour. Tout cela est enfantin d'invention et de composition, délayé, vide et bavard. Le petit monde parisien, le monde des boutiques au bord des rues, des grisettes et des commis y est assez bien décrit, quoique trop en surface, nous allions dire en étalage. Mais quand Paul de Kock se hasarde jusqu'au grand monde, alors cela devient fantastique. C'est le grand monde vu de la place du Château-d'Eau, et lorsqu'on pense qu'à l'étranger on a cru que c'était là le

high life parisien ! Quelle idée singulière on a dû prendre de ses façons d'agir, de s'habiller et de parler !

Pourtant, il faut bien le dire, Paul de Kock a une qualité, et une qualité rare : la bonne humeur. Il est toujours trivial, grossier ; mais il y a chez lui un rire presque inconnu chez les romanciers modernes. Charles Dickens en Angleterre, Tourguenef et Gogol en Russie ont mêlé à leur œuvre cet élément de vie. Mais la gaîté de Dickens est nerveuse, terrible, près des larmes, causée presque toujours par des difformités morales ou physiques. Le comique russe est un comique particulier, empreint de mélancolie. C'est le rire silencieux, à bouche fermée, de l'homme des steppes. En Allemagne, les joyeusetés d'Hacklander n'ont jamais pu passer le Rhin. L'Italien Manzoni se contente de sourire. L'Espagne n'a plus ri depuis Cervantes. Paul de Kock seul possède de vrais élans comiques où il entraîne ses lecteurs. C'est cette puissance de naïve belle humeur qui a fait son succès, jointe aux facilités de traduction dont nous parlions tout à l'heure. Du reste, à côté de la note gaie et bonhomme, il en a une autre, toute-puissante sur le gros public. Il est par moments très mélodramatique, comme un vieil habitué du boulevard du Crime, qui a passé sa vie dans l'ombre de ces théâtres noirs dont les murs suintaient le poison et les aventures ténébreuses !

ÉMILE AUGIER

(1877)

L'édition complète des œuvres d'Émile Augier, du plus grand écrivain dramatique contemporain, manquait dans les bibliothèques, et il faut remercier M. Lévy d'avoir pensé à combler ce vide. Sans préface, sans notes, avec la simplicité un peu hautaine qui est un des caractères de cette physionomie d'écrivain, toutes les pièces se succèdent dans leur ordre de date, et c'est curieux de suivre l'histoire de ce beau talent, ses progrès, ses rares défaillances, sa marche toujours ascendante, de le voir hésiter, piétiner quelquefois, puis repartir en avant d'un élan plus vigoureux et plus sûr.

Les débuts de M. Émile Augier datent du 13 mai 1844 et déjà dans les jolis vers de *La Ciguë* sonne une note virile et honnête qui restera comme la dominante de toute l'œuvre à venir. Quelques mois après *La Ciguë*, paraît *L'Homme de bien*, conception hardie mais à demi réalisée du *Tartufe* moderne, un type superbe dans une pièce mal venue où se rencontrent pourtant de jolies scènes et un de ces dénouements osés, sans tricherie, comme Émile Augier a su en trouver constamment. Trois ans de silence, de travail, de recueillement, puis *L'Aventurière*, une pièce pleine de passion, de fantaisie, où l'action se développe avec une gradation savante, une rare connaissance du théâtre. A partir de ce jour, l'écrivain dramatique est en possession de lui-

même, et c'est seulement du bonheur de son sujet que dépendra désormais la réussite entière de ses pièces.

Après le triomphe de *L'Aventurière*, *Gabrielle*, une œuvre de réaction littéraire, *Diane*, qui contient de beaux vers et un superbe cinquième acte, *Philiberte*, une comédie charmante d'une langue poétique trop indécise, se suivent à deux ou trois ans d'intervalle, et enfin, en 1854, *Le Gendre de M. Poirier*, le chef-d'œuvre de la comédie moderne, vient ratifier les précédents succès et donner à son auteur la première place parmi ses contemporains. Une chose nous frappe dans cette rapide revue des ouvrages d'Émile Augier, c'est la justesse du jugement porté sur eux par le public. A la distance de vingt-cinq ou trente ans qui nous sépare de l'apparition de ces pièces, la vue a l'espace nécessaire pour acquérir toute son intégrité et sa précision. Eh bien, parmi les nombreuses comédies que contiennent ces deux premiers volumes, il n'y en a qu'une sur laquelle les décisions du public et de la critique nous paraissent à reviser : c'est *Ceinture dorée*, une étude de mœurs intéressante, émouvante, d'un accent franc et chevaleresque et qui, reprise aujourd'hui par un théâtre de genre, trouverait certainement le grand succès qui lui a manqué une première fois.

Le volume V particulièrement, où se trouvent réunis *Le Fils de Giboyer*, *Maître Guérin*, *La Contagion*, nous a causé à la lecture une impression saisissante de grandeur, de hauteur, et en même temps de sécurité. Oui, de sécurité ; c'est bien le mot qui exprime ce qu'on éprouve en présence de cet esprit hardi et libre, mais toujours sûr de sa forme et de sa pensée, de cet écrivain robuste dont la phrase a des intonations si cordiales, de celui enfin que nous avons plusieurs fois à cette place même salué comme le maître de la scène française, et auquel il nous semble impossible de refuser ce titre après la lecture de ce cinquième volume.

Quel est l'auteur moderne qui pourrait nous offrir, groupées dans le même cadre, trois figures comme Giboyer, maître Guérin, le baron d'Estrigaud ? Et combien d'autres créations autour de celles-là ! Quel fourmillement de types vivants et vrais, identiques à eux-mêmes, ayant tous des origines, une famille, une histoire, circulant dans une action saisissante et logique, non pas seulement logique selon la scène qui veut des effets, des surprises, de brusques retours et des rebondissements, mais logique aussi selon la nature, selon la vie, selon la loi des caractères, des tempéraments et des milieux. Ainsi élargi, tiré de

sa convention, de ses jeux de passe-passe, faisant agir des êtres et non pas des fantoches, le théâtre arrive aux poignants effets de vérité du roman moderne, et donne en plus à ses personnages, grâce à sa forme synthétique, à la rapidité de son action, à la magie de la rampe et de l'estrade, une intensité que les romanciers atteignent difficilement.

Il est probable que M. Émile Augier, en écrivant *Les Effrontés*, n'avait pas plus pensé à leur donner une suite que Balzac lorsqu'il publia les premiers volumes de la *Comédie humaine* n'avait songé à les relier entre eux. Le grand succès du comédien qui créa Giboyer, l'ampleur que ce personnage épisodique avait prise inopinément, décidèrent l'auteur à le développer encore, à en faire le nœud, la clef de voûte d'une nouvelle combinaison dramatique. L'entreprise était facile, étant donnée la méthode consciencieuse de l'écrivain, le dossier très complet de chacun de ses personnages. Giboyer, c'est le Neveu de Rameau, ou plutôt l'un des cent mille neveux de Rameau du xix^e siècle (car la race a pullulé depuis le temps du bon Diderot). C'est un déclassé, un raté, né dans une loge de concierge dont il a toujours gardé les rancœurs et la moisissure, élevé par charité, lauréat de tous les concours, puis au lendemain de ses triomphes universitaires, lâché dans l'existence avec des dents de loup, des besoins démesurés de luxe et de jouissances, et nul moyen pour les satisfaire, un de ces terribles bachi-bouzoucks sans frein ni discipline, auxquels la société a fourni des armes vite retournées contre elle. Par pitié sans doute, pour ne pas faire son diable trop noir, l'auteur des *Effrontés* avait laissé à Giboyer un côté respectable et touchant, son amour pour son père, la seule note vibrant encore parmi tant de cordes cassées ou avariées. Ayant été bon fils, pourquoi Giboyer ne serait-il pas bon père ? Là-dessus l'auteur, suivant la logique de son personnage, découvre qu'il a eu d'une plieuse de journaux un enfant qu'il a reconnu, fait élever, s'acharnant à transformer ce pauvre petit rat d'imprimerie en quelque chose d'appivoisé et de bon.

À mesure que l'enfant grandit, devient homme, Giboyer, qui lui a caché sa parenté étroite, se dévoue à son bonheur. Maximilien sera sa gloire, sa fierté, sa vertu, car le drôle veut que son fils soit honnête et, comme il dit dans son langage énergique, « lèche la boue sur les chemins partout où l'enfant doit passer ». Voilà certes un sujet saisissant et dramatique. Est-il réellement possible ? En admettant que l'atmosphère méphitique, dégagée du grouillement de pareils milieux, laisse

la vie à des sentiments humains, M. Augier croit-il que le fils de Giboyer aurait été vraiment cela, ne voit-il pas comme nous ce que serait fatalement devenu le tétard de ce monstre social, un gamin vicieux et vieillot, traînant dans les mêmes brasseries que son père, fumant ses pipes, tutoyant ses maîtresses, n'attendant que d'avoir des dents pour mordre et propager le venin paternel ? Il est vrai que le poète dramatique était bien libre de forcer l'illusion, pour tirer de sa comédie la belle leçon consolante qu'elle nous donne. A côté de ce Giboyer réhabilité et démesurément grandi, nous retrouvons le marquis d'Auberive un peu diminué, ayant toujours la taille fière et droite, l'esprit endiablé, mais non plus cette indomptable énergie, cette rage au cœur du terrible marquis, furieux de ne pouvoir arrêter la marche de son siècle, tâchant de le faire dérailler et verser. « Crève donc, société !... » En revanche, quel type puissant que celui de la baronne Pfeffers, cette lady Tartuffe au fin sourire mystérieux, au visage paisible et ferme. N'oublions pas encore le brave père Maréchal, le prototype de la sottise bonasse et infatuée, dont l'amusante solennité se présente toujours à nous, quoi que nous puissions faire, avec la physionomie et les intonations de Geoffroy. A ce propos, que l'auteur nous permette de lui communiquer une petite remarque. Nous comprenons très bien qu'il ne donne pas en tête de ses pièces la liste des acteurs qui les ont créées. Il y a là quelque chose, en effet, qui rapetisse l'œuvre, l'actualise trop et déroute l'imagination du lecteur qui oublie le personnage pour ne voir que le comédien. Mais, sans donner autant d'importance à l'interprétation, peut-être est-il excessif de reléguer à la fin du dernier volume les noms des créateurs de ces différents rôles, qui servent à faire comprendre certains effets inaperçus à la lecture et que le souvenir de la scène doublé d'une silhouette connue accentue et complète.

Ce n'est pas M. Got, certes, qu'on risquerait jamais d'oublier, après l'avoir vu dans ce répertoire magnifique. Tous les types qu'il y a créés sont restés marqués d'une magistrale empreinte, mais aucun plus profondément que celui de maître Guérin. Geoffroy était bien émouvant dans le vieil inventeur Desroncerets ; Lafontaine redressait héroïquement sa grande taille sous la tunique du colonel Louis ; mais Got les dominait, les écrasait de toute la vigueur et l'originalité de son rôle, le plus large peut-être de notre théâtre contemporain. Maître Guérin c'est le Tartufe de la loi, — car Tartufe n'a pas qu'un masque,

— l'hypocrisie armée du code, le coquin subtil et irréprochable déclarant tout net que « le seul moyen d'avoir une règle fixe en ce monde c'est de ne s'attaquer qu'à la forme, la seule chose sur laquelle les hommes soient d'accord ». Salué très bas dans les rues de sa petite ville, universellement respecté, sous les dehors d'un honnête homme et d'un bonhomme il cache le plus sinistre drôle, le tyran domestique le plus farouche, opprimant et terrifiant sa malheureuse femme qu'il trompe effrontément sous son toit, et ne lui pardonnant pas la tendresse mêlée d'admiration qu'elle montre pour son fils, le colonel. Cette jalousie singulière et pourtant si humaine du mari contre l'enfant est un des traits caractéristiques de cette monstrueuse nature d'égoïste et lui arrache des cris d'une incomparable beauté. A vrai dire, on ne voit que Maître Guérin dans la pièce, il la tient tout entière, la remplit de sa vaste personnalité de Gredin et tend ses toiles d'araignée d'un acte à l'autre jusqu'au dénouement.

Le fourbe épouvantable, et quel soulagement quand sa pauvre bête à bon Dieu de femme se dresse contre lui et donne le signal de la révolte ! Elle en a assez à la fin de supporter tous ces outrages... Elle l'a jugé maintenant. « Jugé, vous ? » dit-il en se tournant vers elle et la regardant dédaigneusement par-dessus son épaule. « Oui, je sais bien que je n'ai pas d'esprit, mais j'ai la lumière du cœur. » Maître Guérin sourit, et tout bas, entre cuir et chair : « Nous reprendrons cette conversation, quand nous serons seuls, ma bonne. » Mais elle, fièrement, les yeux plantés dans ses yeux : « Non, monsieur, vous avez chassé mes enfants, je me retire avec eux. » Aussitôt la voilà qui part au bras de son fils dont le costume, les croix, toute la « quincaillerie » ne manquent pas de faire sur le vieux notaire une certaine impression et le tiendront en respect malgré tout. « Invoquez les lois si vous l'osez, monsieur. » Oh ! non, il craint bien trop les scandales dont s'émeut la considération publique, cette considération de la rue, à laquelle l'hypocrite tient tant. Nous n'oublierons jamais l'effet d'oppression, de terreur que produisit dans la salle, le soir de la première représentation, la scène où maître Guérin, abandonné par sa femme et son fils, resté seul dans sa maison agrandie, assombrie par ce départ, regardant d'un air sinistre la table servie, les chaises vides, s'en allait dans le fond appeler tout bas : « Françoise... Françoise... » préférant le tête-à-tête avilissant à l'hôte muet, bâillonné mais gênant tout de même que lui imposait sa conscience de coquin. Nous avons été surpris de ne pas retrouver cette

scène dans le livre où le rideau baissé laisse le tabellion en train de dîner en face du père Brenu, son homme de paille. M. Augier a pensé sans doute que son premier dénouement était trop dur, trop brutal, qu'il renvoyait le public sous une impression trop sinistre. Le théâtre ne peut cependant avoir pour but unique d'égayer la foule, et de faciliter sa digestion. *Tartufe* est loin d'être une pièce folâtre, et la conclusion de *l'Avare* ne manque pas d'une certaine férocité. En définitive, pourquoi le public qui fait des succès à des livres de réalité triste, qui accepte la vérité toute crue dans le roman, ne se résignerait-il pas à la voir une fois sur la scène ?

Il est sûr qu'avec des dénouements plus riants, plus heureux, bien des ouvrages de M. Émile Augier, ceux surtout contenus dans ces derniers volumes, auraient eu — non pas plus de succès dans le noble sens du mot — mais des représentations plus nombreuses. On reprend souvent *Le Gendre de M. Poirier*, on n'a pas encore repris *La Contagion*. C'est pourtant une pièce intéressante, admirablement intriguée, et sur laquelle s'enlève encore une figure grandiose, qui le cède à peine à Maître Guérin, le type du don Juan moderne, ce baron d'Estrigaud, boursicotier spirituel, élégant et spadassin, un bohème des hautes régions qui trouve moyen de gagner cent cinquante mille francs par an sans rien faire, et de garder aux yeux du monde un vernis d'honneur, une réputation de gentilhommerie et de loyauté. Encore un *Tartufe* dans son genre, et si vrai, tellement pris sur le vif, que plusieurs se reconnaissaient. Quelle magnifique scène à la Scapin que celle où le baron, pour pouvoir épouser décemment le million de Navarette, essaie de donner la comédie d'un mariage *in extremis* et tout à coup, se voyant découvert, se dresse, la tête haute, le regard impudent et fier : « Finissons, messieurs. Quand d'Estrigaud daigne faire une concession au respect humain, quand il s'abaisse à jouer une comédie, il est prudent d'y accepter un rôle. » Ne vous semble-t-il pas voir le cagot démasqué, debout dans le fond du théâtre et campant fièrement son chapeau sur sa tête en lançant le fameux : « C'est à vous d'en sortir!... » Comme on sent bien une même lignée de drôles, fouaillés à deux siècles de distance par deux poignets d'une rude vigueur. A côté du baron d'Estrigaud ressort la charmante silhouette, bien parisienne, bien moderne, de la marquise Annette Galeotti, née Tenancier, qui semble, avec ses folies imprudentes, ses naïfs envollements, avoir fourni aux spirituels auteurs de *Froufrou*, le type de leur attendrissante héroïne. Car c'est une

remarque à faire, combien l'œuvre d'Émile Augier en a inspiré d'autres, combien ses types ont été tirés à de nombreux exemplaires, plus ou moins pâlis dans le cliché. Pour parler le langage familier et énergique du sire de Boyergi, on pourrait dire de ce théâtre qu'il a été depuis vingt ans le garde-manger de la comédie contemporaine, chacun y a trouvé quelque chose à grapiller !

MORT DE GUSTAVE FLAUBERT

(Mai 1880)

Pour parler dignement de Gustave Flaubert, pour dire ce que fut le parfait écrivain qui manque brusquement à la littérature française, ce classique moderne, grand entre les plus grands, mon émotion est encore trop vive. Où trouver le sang-froid d'analyser l'œuvre, quand l'homme est si près de nous, excellent homme ayant mis dans ses livres l'amère expérience, tous les découragements d'une vie, mais restant lui-même tendre, naïf, illusionné, — quand l'ami nous parle avec ses grands yeux doux, et qu'il nous semble sentir encore l'étreinte chaude de son adieu, à Croisset, il y a un mois, adieu ému où tremblait comme un pressentiment de l'effroyable lendemain.

Laissons se calmer nos nerfs et surtout passer ce flot d'écriture dont la presse, si longtemps distraite ou indifférente, inonde aujourd'hui ce grand nom. Il ne sera jamais trop tard pour parler de Gustave Flaubert. Sa mémoire ne craint pas l'oubli prompt dont parle Musset. L'homme est tombé, l'œuvre reste debout, destinée à ces hauts et bas, à ces coups de lumière et d'ombre infligés par le caprice ou le sentiment d'un siècle, mais d'immortelle durée comme la langue française, fille lumineuse du latin. Un jour, nous étudierons page à page ce beau génie de patience et de perfection, dont les derniers ouvrages n'ont pas été compris de la foule parce que la critique littéraire n'existe plus qu'à l'état de réclame, parce qu'elle attire l'attention sur les livres sans les expliquer jamais, parce qu'enfin la critique est servante et suit le goût public au lieu de le diriger.

GUY DE MAUPASSANT

(1880)

La comédie qui termine le livre de M. de Maupassant, intitulé *Des vers*, nous permet de parler de cet ouvrage à une place exclusivement réservée aux publications théâtrales. Pourtant ce petit acte, délicat et raffiné dans sa nuance feuille morte, écrit — semble-t-il — pour un des mardis du Théâtre-Français, n'est pas la page importante du volume, et détonne au milieu de ce débordement de sève, de cette ivresse de vingt ans, de ces hennissements de jeune centaure échappé du matin et rué à travers la vie.

Rappelez-vous le beau poème de Maurice de Guérin. Sans lui ressembler, certes, dans une langue imagée, brutale, d'une verdeur par moments effrontée, à cent lieues de la prose ondulante et grise de l'élève de Lamennais, le livre de M. de Maupassant donne cependant une impression presque identique. C'est le même souffle païen, le même sentiment panthéiste de la nature promenant de page en page :

*Le grand air libre et pur qui va des prés aux monts,
L'âpre senteur des foins et la fraîcheur de l'onde,*

la même expansion de santé, de jeunesse, de force, de joie physique. Quand le poète est amoureux, au lieu de soupirer, de gratter sa mando-

line ainsi que nous faisons à son âge, voici comme il entend la chose, ce petit-fils de Chiron :

*Ma gorge était aride, et des frissons ardents
Me vinrent qui faisaient s'entre-choquer mes dents,
Une fureur d'esclave en révolte, et la joie
De ma force pouvant saisir comme une proie
Cette femme orgueilleuse et calme, dont soudain
Je ferais sangloter le tranquille dédain.*

Et encore cette explosion d'un désir né de deux regards qui se sont croisés dans la rue :

*Une femme passait, elle me regarda.
Je ne sais pas quel feu son œil sur moi darda,
De quel emportement mon âme fut saisie ;
Mais il me vint soudain comme une frénésie...
... Puis l'enlevant par un effort puissant
Je rejetais du pied la terre, et dans l'espace
Ruisselant de soleil, d'un bond je l'emportais.
Nous allions dans le ciel, corps à corps, face à face.
Et moi toujours vers l'astre embrasé je montais
La pressant sur mon sein d'une étreinte si forte
Que dans mes bras crispés je vis qu'elle était morte.*

Plus près de nous, dans une intonation plus douce, plus humaine, écoutez ce joli «quadro» que le poète intitule *Envoi d'amour*, écho rajeuni d'André Chénier et de sa flûte de cristal :

*Accours, petit enfant dont j'adore la mère
Qui pour le voir jouer sur ce banc vient s'asseoir,
Pâle avec les cheveux qu'on rêve à sa Chimère
Et qu'on dirait blondis aux étoiles du soir.
Viens-là, petit enfant, donne ta lèvre rose,
Donne tes grands yeux bleus et tes cheveux frisés ;
Je leur ferai porter un fardeau de baisers ;
Afin que, retourné près d'elle à la nuit close,*

*Quand tes bras sur son cou viendront se refermer,
Elle trouve à ta lèvre et sur ta chevelure
Quelque chose d'ardent ainsi qu'une brûlure!
Quelque chose de doux comme un besoin d'aimer!
Alors elle dira, frissonnante et troublée
Par cet appel d'amour dont son cœur se défend,
Prenant tous mes baisers sur ta tête bouclée,
« Qu'est-ce que je sens donc au front de mon enfant? »*

Tout le livre a cette envolée poétique et charmante, sans l'excès d'art parnassien qui endimanche le vers, le paralyse, lui donne la physionomie parée et maussade de l'enfant à qui on a dit : « Ne te salis pas... » et qui n'ose pas jouer parce qu'il est trop beau.

Et pourtant quelque chose qu'il nous serait bien difficile de définir nous avertit qu'il n'y aura pas un second volume de vers dans la vie littéraire de M. de Maupassant. On ne sent pas en lui cette passion, cet enragement du rythme où se reconnaissent les vrais lyriques, ceux que la césure talonne jusqu'à la tombe, ceux dont le dernier souffle est une rime sans écho ; en tout cas son livre nous annonce un écrivain puissant, soucieux de sa langue, épris d'art et de nature, et qui, s'il passe à la prose, au roman, à l'étude des caractères et des mœurs, aura l'observation éloquente, saura rester poète jusque dans ses plus cruelles vivisections.

ALFRED DE VIGNY A L'ACADÉMIE

.
... Le succès du *Voyage de M. Perrichon* va probablement décider Eugène Labiche à commencer sa tournée de visites académiques. Tous nos vœux l'accompagnent dans cette pénible excursion.

Oh! oui, bien pénible, s'il faut en croire M. Étienne Charavay et le spirituel petit livre intitulé : *Alfred de Vigny et Charles Baudelaire à l'Académie Française*, dont il vient d'enrichir sa bibliothèque. L'auteur de *Chatterton* avait quarante-cinq ans quand la fièvre des palmes vertes le gagna. Son ami, le baron Guiraud, l'auteur des *Élégies savoyardes*, tête chaude, pleine de mirages, au fort accent toulousain, ne fut pas étranger à l'accident. « Vous mettez-vous sur les rangs cette fois, mon ami? Ballanche et vous, voilà mes deux candidats, la belle prose et la belle poésie : l'Académie ne perdra rien à la mort de MM. de Fraysinoux et Duval, ce sera tout profit..... Et surtout, présentez-vous ; on n'entre pas dans notre salon sans cela. C'est presque toujours au plus obstiné. Quand vous serez introduit, vous trouverez que ce n'était pas la peine de frapper à la porte tant de fois. Mais que voulez-vous? Avec tous les éléments nécessaires pour constituer un corps important, une sorte de *chambre intellectuelle*, nous ne sommes ici que d'agréables discoureurs. Venez donc à notre aide, quelques-uns, et nous vivifierons un peu ces catacombes littéraires en y introduisant le jour et le bruit.» Appuyé sur cette solide et fougueuse amitié, escorté d'Eloa, de *Cinq-Mars*, de *Chatterton*, Vigny se mit en campagne, posant hardiment

sa candidature au fauteuil de Mgr de Frayssinous, grand-maître de l'Université sous la Restauration, et se réservant, en cas d'échec, de demander la place toute chaude d'Alexandre Duval. Concouraient avec lui le chancelier Pasquier, aimable et spirituelle vieillesse mais sans le moindre titre littéraire, le philosophe Ballanche, le brouillard de Lyon fait homme, M. Patin, un bon lexique, et Mgr Guillon, évêque du Maroc, théologien.

En face de pareils adversaires, le poète de *Stello* n'avait qu'à se retourner et compter ses troupes encore haletantes et poudreuses de leurs derniers combats, pour être sûr du succès. Mais on ne prend pas l'Académie d'assaut comme un redan. Ni la force ni le droit n'y peuvent rien. Il faut, ou du moins en 1842 il fallait des influences et ce n'est pas dans sa blanche et sonore solitude, sur les degrés de sa tour d'ivoire, que le poète d'*Eloa* avait pu s'en créer. Dès ses premières visites, il s'en rendit bien compte. Quels accueils gelés, quels seuils rébarbatifs ! Chez Royer-Collard, c'est la robe de chambre du malade imaginaire surmontée d'une énorme perruque noire qui le reçoit entre deux portes et lui tient mot pour mot ce discours cruellement consigné au *Journal d'un poète* :

LA ROBE DE CHAMBRE. — Monsieur, je vous demande bien pardon, mais je suis en affaire, et ne puis avoir l'honneur de vous recevoir, j'ai là mon médecin.

ALFRED DE VIGNY. — Monsieur, dites-moi un jour où je puisse vous trouver seul, et je reviendrai.

LA ROBE DE CHAMBRE. — Monsieur, si c'est seulement la visite obligée, je la tiens comme faite.

ALFRED DE VIGNY. — Et moi, monsieur, comme reçue, si vous voulez ; mais j'aurais été bien aise de savoir votre opinion sur ma candidature.

LA ROBE DE CHAMBRE. — Mon opinion est que vous n'avez pas de chances (avec un certain air qu'elle veut rendre insolent et ironique). Chances ! n'est-ce pas comme cela que l'on parle à présent ?

ALFRED DE VIGNY. — Je ne sais pas comment on parle à présent, je sais seulement comment je parle et comment vous parlez dans ce moment-ci.

LA ROBE DE CHAMBRE. — D'ailleurs, j'aurais besoin de savoir de vous-même quels sont vos ouvrages.

ALFRED DE VIGNY. — Vous ne le saurez jamais de moi-même, si

vous ne le savez déjà par la voix publique. Ne vous est-il jamais arrivé de lire les journaux ?

LA ROBE DE CHAMBRE. — Monsieur, je ne lis rien de ce qui s'écrit depuis trente ans ; je l'ai déjà dit à un autre (allusion à Victor Hugo).

Chez Chateaubriand, chez l'admirable écrivain des *Mémoires d'outre-tombe*, le poète ne rencontra pas cette colère de vieillard, de podagre et de médiocre, cette rage bleue de ce qui s'en va contre ce qui arrive, mais un scepticisme mondain, encore plus glacial et décourageant. « Sans doute, M. Pasquier n'a rien de commun avec les lettres, seulement je le connais depuis quarante ans, il voit souvent M^{me} de Chateaubriand. Il est fort aimable avec nous... Oh ! j'y tiens peu, et je n'irais pas à cette élection si je ne devais pas voter pour le second fauteuil, en même temps, et mon pauvre Ballanche, il y a soixante ans que je connais Ballanche. »

Et M. Thiers lui aussi était lié envers le chancelier Pasquier, lui aussi s'intéressait au brouillardieux Ballanche. Vainement la *Revue des Deux-Mondes*, vainement le *Journal des Débats*, dans un excellent article de Cuvillier-Fleury, vinrent au secours du jeune candidat, énumérèrent ses titres à l'un des deux fauteuils vacants. Rien n'y fit : le chancelier Pasquier succéda à l'évêque d'Hermopolis, et le pauvre Ballanche à Alexandre Duval. Vigny n'obtint que huit voix ! Mais il ne se découragea pas, et la mort de Roger, l'auteur de l'*Avocat* et de la *Revanche*, une gloire dramatique de la Restauration, laissant encore un fauteuil disponible, il se mit en chemin pour l'obtenir. De là-bas, du fond de son Midi aveuglé de soleil et d'enthousiasme, le bon Guiraud retenu à ses usines — il était fabricant de drap en même temps que poète tragique — le remontait, l'éperonnait de ses lettres chaleureuses : « Je ne vois pas qui l'on peut décemment vous opposer. Au reste votre admission elle-même ne me consolerait pas de la tristesse profonde où je suis de ne pouvoir aller vous servir d'infime parrain... Je ne suis pas étonné que tout ce qu'il y a de distingué parmi nous vous porte et vous appelle ; vous leur êtes sympathique en plus d'un point. J'envie leur bonheur de pouvoir manifester leur sympathie tandis que je ne puis que vous faire la confidence de la mienne, et je sens que ce n'est pas assez ni pour vous ni pour moi ! » Pas assez en effet pour faire tête à des concurrents tels que M. Patin, un ancien camarade de collège de Casimir Delavigne, Vatout, l'auteur de la

Conspiration de Cellamare, une médiocrité spirituelle et fort bien en cour, le philosophe Édouard Alletz.

Ce fut M. Patin qu'on nomma. Aussitôt, nouvelle lettre de l'homme du Midi. « Vous le dirai-je, mon cher Alfred, j'en veux moins à l'Académie de son inconcevable injustice envers vous, pour avoir rendu inutile le vote que je vous aurais apporté et m'avoir réservé le plaisir de concourir à votre prochaine élection. Et puis, je lui en veux moins aussi, parce qu'elle est l'*Académie*, c'est-à-dire un corps où il y a quelques jeunes membres, mais rien de jeune dans la vitalité, et où l'intelligence collective est loin de valoir l'intelligence individuelle. Au reste, nous avons tous fait (Lamartine compris), le même noviciat. Il n'y a de portes cochères que pour les hommes sans lettres ; pour les autres, un très sévère guichet, et c'est un honneur d'entrer par là. » Nouvelles morts, nouveaux fauteuils. Et voici les visites qui recommencent. Cette fois notre poète a pour concurrents Saint-Marc Girardin, Sainte-Beuve, Émile Deschamps, et toujours M. Vatout. Au courant de l'élection, Charles Nodier vient à mourir. C'est un fauteuil de plus, mais c'est une voix de moins, une voix fidèle et sûre qui n'avait jamais manqué au Vigny d'*Eloa*, au Vigny de l'Arsenal. Le bon Guiraud a beau crier : « J'arrive ! j'arrive !... » la place de Campenon échoit à Saint-Marc Girardin, et au huitième tour de scrutin Sainte-Beuve l'emporte de cinq voix sur M. Vatout, ce qui est bien flatteur. Reste le fauteuil de Nodier, c'est Prosper Mérimée qui s'y installe après une lutte acharnée contre Casimir Bonjour arrivé, comme on dit, bon second, pendant que le pauvre Chatterton reste en route.

Un an passe sans nouvelle vacance. Enfin Étienne meurt, rayé pour la seconde fois et définitivement du tableau des immortels. Pour le coup, l'Académie se rattrape, et, dès la première sommation, ouvre ses portes toutes grandes au pauvre Vigny soufflant, rendu, les jambes coupées, mais pas encore au bout de ses peines. En parlant de l'auteur des *Deux Gendres* et de l'interdiction d'une de ses pièces sous l'Empire, le récipiendaire avait eu le malheur de dire dans son discours : « Grâce à la fortune de la France, les temps sont déjà bien loin de ces rudesses du pouvoir absolu, qui ne renaîtront jamais sans doute et que la gloire même ne saurait absoudre. Les générations auxquelles j'appartiens et qui, depuis l'adolescence, n'ont respiré que l'air de la liberté parlementaire, ont déjà peine à croire qu'on ait pu supporter la pesanteur de l'autre. » Ces paroles qui allaient si bien à Alfred de Vigny, à

l'air de sa tête, à la noblesse, à l'indépendance de sa vie, lui valurent du comte Molé, chargé de le recevoir, la plus verte réponse, le plus insolent réquisitoire dont la coupole de l'Institut ait jamais retenti. L'usage qui veut que les deux discours soient soumis d'avance à une commission semblait devoir prévenir un pareil scandale; mais le poète a soin de nous apprendre que devant la commission le factum de M. Molé lui fut *escamoté*. Il en garda une juste rancune et refusa tout d'abord d'être présenté au Roi par l'homme qui l'avait ainsi publiquement outragé. Ni les démarches de MM. Thiers et Mignet, ni les instances du bouillant ami Guiraud ne firent plier sa décision; il s'abstint même pendant plusieurs mois de siéger aux séances, blessé par le vote de l'Académie qui, en renouvelant son bureau, venait de réélire le comte Molé directeur.

Tout cela s'apaisa à la longue; seulement il faut convenir que voilà un fauteuil chèrement payé. Est-ce l'Institut qui a baissé, ou les âmes qui sont plus hautes? Mais de nos jours on trouverait difficilement amateur à un prix pareil.

1879.

A PROPOS DU DISCOURS DE RÉCEPTION D'ALEXANDRE DUMAS FILS A L'ACADÉMIE

(Février 1875)

Si Manon était à l'Institut jeudi dernier, et sûrement elle devait y être car le Tout-Paris des *premières* s'y trouvait, l'illustre déclassée a dû tressaillir d'une noble fierté en entendant l'ami des femmes, vêtu d'un imposant habit à palmes vertes, parler d'elle hardiment en pleine séance académique et revendiquer une place au soleil de la littérature pour « cette forme nouvelle, inquiétante, intéressante de la femme ». Là-dessus Manon se redresse, se rengorge, fait bouffer sa jupe et bien qu'un peu déroutée par de si savants discours, car l'érudition n'est pas son fort, déclare que les réceptions académiques sont tout ce qu'il y a de plus amusant.

N'en déplaise pourtant à M. Dumas et à sa protégée, la définition qu'il donne de la *fille* est peut-être audacieuse, surtout à cause de l'endroit où il l'a formulée, mais elle n'est pas juste. Cette forme de la femme, qui préoccupe tant notre grand auteur dramatique, n'est certainement pas nouvelle ; elle est née avec le monde, et à peine pourrait-on dire qu'elle s'est modifiée en même temps que le costume et les mœurs. Intéressante seulement dans les pièces de l'auteur du *Demi-Monde*, elle cesse d'être inquiétante aussitôt le rideau tombé, et si depuis quelques années son influence s'étend un peu plus qu'il ne faudrait, à qui la faute, sinon à M. Dumas lui-même et à sa prédilection pour cet éternel type de la *fille* qui circule d'un bout à l'autre de son œuvre, se poursuit, se développe à travers des milieux différents, tour

à tour excusé ou flétri, abaissé ou glorifié, selon les tendances variables d'un esprit inquiet et chercheur ? Dans la *Dame aux Camélias*, nous avons eu d'abord une Manon élégiaque et touchante, tourmentée d'amour après souper, et soupirant sa plainte en un long peignoir blanc qui fait penser aux vers du Dante :

*E come i gru van cantando lor lai
Faceudo in aer di se lunga ripa...*

Le *Demi-Monde* nous a rendu la même demoiselle, morte uniquement pour terminer la pièce et devant revivre éternellement dans l'œuvre du maître. Seulement cette fois l'auteur l'a élevée d'un cran. Il a créé un salon tout exprès pour elle et des types tout exprès pour meubler ce salon. Ce qu'il veut, en somme, c'est la rapprocher du vrai monde, de la société, car il compte bien l'y faire admettre un jour et la marier sérieusement à quelque inventeur naïf, à quelque artiste exalté, pour avoir le droit de dire ensuite au mari « tue-la ! » et punir la femme de Claude de tous les excès de Marguerite Gautier. Qu'est-ce en effet qu'Iza Clémenceau, qu'est-ce que la femme de Claude, sinon la dame aux Camélias légitimement mariée ? Manon, toujours Manon. On dirait que M. Dumas n'a étudié qu'elle, qu'il ne connaît et ne veut voir qu'elle partout, comme ces médecins légistes qui découvrent de l'arsenic jusque dans des bâtons de chaises !

Et si vous souriez, si l'incrédulité vous prend devant cette intoxication générale, si vous avez la prétention de croire que ce type est une exception et que votre fille par exemple ne ressemblera jamais à ça, M. Dumas vous répondra carrément, comme dans sa dernière préface : « Qu'en sais-tu, brave homme ? » A quoi le brave homme pourrait riposter à son tour : « Il y a tout à parier qu'une enfant élevée à la maison entre un père honnête homme et une mère honnête femme sera une honnête femme elle-même. A moins de quelques cas bien rares, l'éclosion des Manon n'est jamais spontanée. Pour faire naître et grandir cette fleur du mal, il faut un terroir spécial, des tombereaux de fumier autour d'elle. L'abbé Prévost le savait bien. Voyez le milieu où il a placé son héroïne, et comme il vous l'a apparentée. Pas de père ni de mère. Un frère aîné spadassin et escroc. Dans ces conditions d'existence, avec les exemples, l'éducation qu'elle avait eus, il était bien difficile que Manon devînt autre chose que ce qu'elle a été. » Mais M. Dumas

n'écoute rien. Il a son type dans la tête, il en est hanté et l'introduit partout, même dans un discours académique.

Il est d'ailleurs fort bien écrit, ce discours. Il a les qualités ordinaires au bon Dumas fils, la clarté, la vie, un tour fringant et spirituel, une certaine éloquence familière, ces formules serrées, concises, énoncées en petites phrases qui se succèdent en s'entre-choquant avec des luisants et des duretés métalliques, tout ce que donne enfin l'habitude du dialogue scénique ennemi de la période et de la pompe, ce que Cicéron appelait « oratio expedita ». L'éloge que le récipiendaire fait de son père en commençant est touchant sans avoir rien d'épigrammatique pour l'illustre assemblée, puisque M. d'Haussonville nous assure qu'Alexandre Dumas père n'a jamais été de l'Académie, uniquement parce qu'il n'avait pas témoigné le désir. Ce qui a rapport à l'art dramatique et à ses lois, à sa poétique, à sa devise « tout pour la femme et par la femme » est vrai, profond et très bien dit. Nous tous qui nous occupons de théâtre, auteurs ou critiques, nous ne saurions nous lasser de lire et de méditer ces lignes éloquentes. C'est comme la genèse de son propre talent que M. Alexandre Dumas nous donne et nous explique, et l'on sent quel maître critique il ferait s'il voulait en prendre la peine. Nous goûtons fort aussi son appréciation sur la présence des jeunes filles au théâtre : « Je les respecte trop pour les convier à ce que j'ai à dire, et je respecte trop mon art pour le borner à ce qu'elles peuvent entendre. » Tous les artistes seront en cela de l'avis de l'orateur. Non, le théâtre n'est pas fait pour les jeunes filles. Si le but du spectacle est moral, ce qui arrive rarement, ses moyens ne le sont jamais ; puis il y a des loges effrontées, des rires scandaleux, sans parler de cette petite chronique qui se chuchote entre gens du monde à propos de l'actrice en vogue, de son luxe, de ses aventures. L'art, d'un autre côté, ne saurait se préoccuper de cette morale de surface, nécessaire à de jeunes imaginations. M. Dumas nous avait déjà dit cela dans ses préfaces ; il a bien fait d'y revenir dans son discours.

Cette part donnée aux éloges, nous permettra-t-on quelques critiques ? Ainsi, nous regrettons la légèreté dédaigneuse avec laquelle le nouvel académicien a parlé de Voltaire et de ses tragédies. Il y a dans *Brutus*, dans *Mahomet*, *Zaïre*, *la Mort de César* de très belles scènes et même de très beaux vers, et vraiment ce n'est pas quand on vient d'exalter *la Marie Stuart* et *le Cid* de Lebrun, qu'il faut faire fi de la puissance dramatique de Voltaire. M. Dumas lui en veut de n'avoir

pas su apprécier Shakespeare ; mais s'imagine-t-il que lui-même, s'il eût vécu au XVIII^e siècle, aurait bien su démêler le génie du tragique anglais à la distance où il était alors du génie français ? Un grand échange s'est fait depuis entre les littératures. D'admirables travaux de critique ont mis en rapport toutes ces inspirations diverses, et si le génie français existe toujours, du moins s'est-il modifié, vivifié aux quatre vents qui ont soufflé du nord, du midi, de l'est, de l'ouest, pour emprunter à M. Dumas son image. Il faut pourtant bien admettre que ce qui nous paraît limpide aujourd'hui, parce que d'autres l'ont élucidé pour nous, pût sembler étrange et trouble même aux yeux si clairvoyants de Voltaire. L'opinion de M^{me} de Sévigné sur Racine qui était cependant de son pays et de son époque nous fait sourire maintenant, mais n'empêche pas que M^{me} de Sévigné ne passe encore pour un parfait écrivain. De même le grand talent de M. Dumas ne perdra rien à ses injustes appréciations sur les maîtres. Avant tout c'est un esprit moderne, très moderne, — ce n'est certes pas nous qui lui en ferons un reproche, — mais il s'enferme trop dans sa modernité. Très révolutionnaire en art, ennemi de toute tradition, il avait déjà à se reprocher une grande hérésie littéraire, cet « éreintement » de Goethe dont on se rappelle les termes exagérés et peu respectueux.

Cette fois il n'a pas craint de toucher à Voltaire, et même à Corneille en passant. Ici, franchement, il n'a pas eu la main heureuse. L'explication qu'il donne à l'antipathie de Richelieu pour *le Cid* est une anecdote paradoxale qui n'a rien de vraisemblable. Tout le monde connaît l'aventure. Le cardinal avait la passion du théâtre et s'en occupait volontiers à ses heures de loisir. Ce mot de « loisir » fait sourire M. Dumas. L'œuvre du ministre lui paraît si immense, qu'il ne saurait permettre à ce vaste esprit d'autres préoccupations à côté, comme s'il n'était pas avéré par les mémoires familiers de l'histoire que tous les grands hommes ont cherché dans une science, ou dans un art, ou dans un métier quelconque, un soulagement, un dédommagement à leur gloire sérieuse, une petite célébrité en regard de la grande. Richelieu faisait donc des pièces de théâtre ou du moins des scénarios que rimaient ensuite Colletet, Boisrobert, Rotrou, L'Étoile et Pierre Corneille. Ce genre de collaboration courtesanesque et dépendante ne convenait guère au génie fier et un peu rude de ce dernier, d'autant que le cardinal était intraitable à l'endroit des plans qu'il imaginait. Aussi Corneille ne tarda-t-il pas à se mettre à part du groupe et à travailler pour son

propre compte... Quoi d'étonnant que le cardinal-auteur lui en ait gardé quelque rancune, surtout en présence de l'immense vogue du *Cid* comparée à l'insuccès des *Thuilleries* et de *l'Aveugle de Smyrne*? Seulement Richelieu avait l'esprit trop élevé pour qu'une pareille rancune pût tenir longtemps.

Il suffit à Corneille d'une dédicace et d'un nouveau chef-d'œuvre pour faire oublier ce mouvement de dépit. Voilà le fait, tel que la tradition et le bon sens s'accordent pour nous le présenter. Au lieu de cela, M. Dumas fils a pris la peine de bâtir un petit roman historique, que ne désavouerait pas l'auteur des *Trois Mousquetaires* et du *Vicomte de Bragelone*. C'est la même ingéniosité dans le croc-en-jambe donné à l'histoire, le même aplomb, le même oubli des mœurs, des convenances, de la langue d'une époque. Il faut entendre le cardinal de Richelieu dire à Corneille : « Regarde-le en face, ton *Cid* !... Au point de vue dramatique, oui, c'est un chef-d'œuvre. Au point de vue moral et social, c'est une monstruosité. » Ce jargon, tout moderne, a de quoi surprendre dans la bouche de Richelieu et fait un digne pendant au fameux dialogue de Molière et du roi dans *la Jeunesse de Louis XIV*. « Voyons, Molière, qu'est-ce que c'est que le poète ? — Le poète, Sire, c'est l'aigle, empereur de l'immensité, le grillon caché dans l'herbe, etc., etc. »

Vraiment, si à ce moment-là, le nouvel académicien a regardé son auditoire en face, lui aussi, il a pu voir le sourire courir sur toutes les lèvres, rien qu'à l'idée d'un tel langage. Quant à croire que le cardinal ait pu en vouloir au poète d'avoir traité un sujet espagnol, cela ne paraît guère admissible, puisque Corneille, par la suite, a continué de puiser aux mêmes sources pour écrire *Don Sanche d'Aragon* et d'autres pièces encore.

Toute la fin du discours de M. Dumas, les louanges qu'il donne aux qualités privées de M. Pierre Lebrun, à sa loyauté, à sa fidélité envers ses amis, à son indulgence pour les débutants, tout cela est très juste, exprimé en une langue claire et ferme. Pourquoi, à la fin de cet éloge brillant et mérité, et pour le résumer en quelque sorte, l'orateur a-t-il cru devoir dire : « c'était un homme », comme n'importe quel comédien sur la tombe fraîchement recouverte d'un camarade. L'effet est sûr et facile, et certes le premier qui a employé cette formule d'éloge a fait une vraie trouvaille, mais ceux qui s'en servent aujourd'hui ne disent plus qu'une banalité... Avons-nous besoin d'ajouter que ce discours, très applaudi, a été détaillé par son auteur avec un grand

talent d'attitude et de direction. « Je suis un homme de théâtre », dit-il non sans quelque fierté. On s'en est bien aperçu à son sang-froid, à son aisance devant le public, à la façon dont il posait sa voix, dont il prenait ses temps. Puis, sa tâche remplie, comme il a bien su écouter la réplique de M. d'Haussonville, de quel joli sourire il notait au passage les malices nauncées du spirituel historien.

De ce second discours nous n'avons pas à parler ici, car l'auteur de *l'Église romaine et le premier Empire* n'appartient au théâtre en aucune façon et ne relève pas de la critique dramatique. Qu'on nous permette cependant de consigner à cette place le grand succès de sa réponse et l'impression personnelle que nous en avons eue. En passant de l'éloquence de M. Dumas à celle de M. d'Haussonville, de cette prose acerbe et vive, pleine d'arêtes et de cassures, à ce langage affiné, d'une politesse souriante, d'une ironie un peu assourdie mais pénétrante, il nous semblait que nous sortions de la grande salle d'un cercle où l'on discute entre hommes, les mains dans les poches et à très haute voix pour dominer le bruit du billard et des conversations, et que nous entrions dans un salon, un vrai salon où il a des femmes et où la causerie s'énonce à mi-voix avec des sous-entendus de bonne compagnie et toute la science de ce qu'il ne faut pas dire appliquée à le faire clairement comprendre. Un passage du second discours nous a surtout frappé : « C'est pourquoi ne soyez pas trop sévère aux Chimènes, si vous en rencontrez par hasard. Vous ne nous causeriez pas seulement un grand plaisir, vous nous rendriez un bon service si vous nous faisiez applaudir sur la scène quelque figure qui s'en rapprocherait un peu. Cet effort serait digne de votre talent. » Ce sont là de belles paroles en réponse à M. Dumas fils et à sa « forme nouvelle, inquiétante, intéressante de la femme ».

ALEXANDRE DUMAS FILS ET LES «PRÉFACES»

(1877)

Pendant que les affiches de l'Ambigu annonçaient la reprise du drame le plus puissant d'Alexandre Dumas père, la librairie Calmann Lévy mettait en vente le cinquième volume du *Théâtre complet* d'Alexandre Dumas fils, où se trouvent réunies sinon les meilleures pièces de l'auteur, du moins les plus curieuses, parce qu'elles remuent des vases bien contemporaines dont on ne trouverait à aucune autre époque l'équivalent. Des trois ouvrages contenus dans ce volume, la *Visite de noces*, la *Princesse Georges*, la *Femme de Claude*, celui que nous préférons est encore la *Visite de noces*, malgré ses cruautés tristes et parce que l'idée fondamentale en est profondément vraie. Oui, mon Dieu, il y a de par le monde des maris aussi lâches, aussi dépravés que ce Cygneroi gentilhomme, qui conduit sa femme chez son ancienne maîtresse, M^{me} de Morancé, dont il redevient subitement amoureux parce qu'il apprend qu'elle l'a trompé avant, pendant et après leur liaison, avec celui-ci, celui-là et d'autres encore ! Oui, pour certaines âmes grossières, la jalousie trouve un excitant malsain, le vice un bouquet, un arôme de fleur du mal dans de pareilles révélations ; et ce Cygneroi, marié depuis un an à peine, est bien près de tout quitter, la femme et le bébé, pour reprendre avec celle qu'il a abandonnée cette vie de garçon dont le souvenir contient de si dangereux revenez-y. Mais, où ce personnage odieux s'achève de peindre, c'est quand devant l'affirmation que sa maîtresse n'a jamais été qu'à lui, qu'elle a voulu seulement l'éprouver — il revient sur son élan, et résume la

situation et la pièce par ce mot aussi vrai que cynique : « Si c'est pour vivre avec une honnête femme, pas besoin de M^{me} de Morancé. J'ai la mienne. »

Très effronté et cru dans son langage, cet acte qui remue tant d'idées en si peu de scènes ne nous paraît pas mériter le reproche d'immoralité qu'on lui a adressé si souvent. Il semble écrit, au contraire, pour donner la nausée de l'adultère qui « finit par la haine de la femme et le mépris de l'homme ». Les caractères, quoique serrés dans un étroit espace, sont bien indiqués, les scènes filées avec une adresse infinie, disposées avec une grande audace, puisque contrairement aux habitudes théâtrales, l'auteur laisse croire au public, comme à Cygneroi, que les horribles aveux de M^{me} de Morancé sont véritables, et nous détrompe seulement aux dernières scènes.

Il n'y a que Dumas fils, avec son autorité, la façon assurée et tranquille dont il regarde son public entre les deux yeux comme un dompteur fixe sa bête, pour tenter et réussir un coup pareil, froisser impunément les susceptibilités de toute une salle. Il était, il faut le dire, secondé dans la circonstance par une actrice exceptionnelle, faite à miracle pour jouer ce théâtre étrange, cette Desclée qui devrait avoir son portrait en tête de ce cinquième volume si rempli de son souvenir. Oh ! le « pouah ! » de dégoût dont son mouchoir balayait l'air à la sortie de son lugubre amoureux, comme nous le proférions tous avec elle ; et comme avant de parler, rien qu'avec son geste, elle vous découvrait la pensée de l'auteur, le fond du drame et sa haute morale ! Grâce donc à une interprète hors de pair, grâce à un art prodigieux et à l'intelligence du public parisien, — car nous ne pensons pas que cette pièce puisse être jouée ni supportée ailleurs qu'à Paris, — l'auteur a eu la bonne fortune de se voir compris, d'obtenir tout l'effet désiré ; et s'il est vrai que le théâtre ait une influence sur les mœurs, si Tartufe a diminué chez nous le nombre des hypocrites, Harpagon celui des avarés, il est certain que *la Visite de Noces* a dû porter un coup terrible à l'adultère.

Alors pourquoi M. Dumas vient-il, dans un interminable avant-propos, nous expliquer encore son idée ? Pourquoi cette longue préface embroussaillée, quand la clarté brève de la pièce initiait suffisamment les spectateurs et même les lecteurs auxquels il est toujours si dangereux de faire une explication préventive. C'est à Diderot évidemment que l'écrivain a pris cette rage d'appel au public, de même qu'il lui

emprunte certains de ses tours familiers et éloquents, de ses formules, de ses expressions typiques, par exemple celle de *l'Homme-femme*. Mais Diderot, s'il avait écrit autant de pièces que M. Dumas, n'aurait certainement pas fait une préface pour chacune. D'ailleurs, l'auteur des *Entretiens sur le Fils naturel* essayait d'introduire au théâtre une législation nouvelle, tenait à faire admettre ses innovations sur la mise en scène, les règles de l'art dramatique ; ses préfaces lui étaient donc nécessaires, tandis que M. Dumas dans les siennes ne fait à l'ordinaire que paraphraser l'idée toujours très nette de ses pièces, l'atténuer à force d'explications, de subtilités, la délayer dans toutes sortes d'appréciations générales très vagues sous leur ton serré et souvent dogmatique. Le tort de ces morceaux de prose, c'est de sentir presque toujours la chose faite après coup pour répondre à certaines critiques et dévoiler un critérium où la naïveté du public n'avait apprécié et applaudi que la brillante œuvre d'art, bien assez forte elle-même sans qu'on lui inflige ce complément so'ennel.

D'autres fois aussi la préface interprète l'ouvrage d'une façon singulièrement fantaisiste, comme quand M. Dumas vient nous dire : « La princesse Georges est une âme qui se débat au milieu d'instincts. Elle doit accomplir et elle accomplira sa mission d'âme ; elle lutte, elle sauve, et elle triomphe des autres et d'elle-même. » Si vous ne connaissez pas la pièce, très saisissante dans sa forme concise, lisez-la et vous vous convaincrez que la princesse n'a pas la moindre mission, qu'elle se contente d'aimer éperdument son mari, de lui pardonner une fois, deux fois, non sans atteinte à sa propre dignité, car elle n'a pas d'enfants et l'homme est terriblement cynique et lâche avec elle. Enfin elle ne sauve personne, puisqu'au contraire elle cause la mort de ce pauvre petit Fondette, et elle ne triomphe de rien du tout, car le dénouement féroce ne dénoue rien et la réconciliation entre les deux époux laisse sur leur bonheur futur les doutes les plus cruels.

Il y a pourtant dans cette préface de la *Princesse Georges* quelques lignes que l'auteur a ajoutées pour cette nouvelle édition et qui nous paraissent exprimer une idée très juste : « Les œuvres de théâtre ne sont pas écrites seulement pour ceux qui viennent au théâtre ; elles sont écrites aussi, et surtout pour ceux qui n'y viennent pas. Le spectateur ne fait que le succès, le lecteur fait la renommée... L'éloge que je reçois de celui qui a lu mon œuvre me touche beaucoup plus que le compliment de celui qui l'a vu représenter... A la représentation, il y a entre

le public et l'auteur un intermédiaire, le comédien qui, s'il n'a pas assez de talent, met l'auteur au-dessous de ce qu'il pourrait être, dénature le sens, change les plans, fausse l'optique... Il est nombre d'œuvres distinguées qui n'ont pas eu de succès par la faute des interprètes chargés de les présenter; il est nombre d'œuvres médiocres qui ont dû à des interprètes supérieurs une vogue retentissante mais éphémère, qu'elles n'ont plus retrouvée quand on a voulu les reprendre plus tard avec des interprètes nouveaux et moyens...» Cela est indiscutable, et dans son volume même, M. Dumas nous fournit la preuve de ce qu'il avance, en nous faisant lire sa *Femme de Claude*, jouée au Gymnase sans aucun succès.

MORT DE THÉODORE BARRIÈRE

(Octobre 1877)

La mort foudroyante et si prématurée de Théodore Barrière laisse un grand vide aux premiers rangs de notre littérature dramatique. L'auteur des *Faux Bonshommes* succombe en plein succès, en pleine verve, l'œil noir étincelant encore de flamme vive, la lèvre toute frémissante, cette lèvre ironique et nerveuse que la moustache semblait serrer d'une ganse un peu dure comme pour empêcher la raillerie féroce d'en jaillir. Que d'œuvres originales et fortes nous étions en droit d'attendre de ce talent resté jeune et fougueux malgré les fatigues d'une production incessante ! que de regains vigoureux, à défaut de moissons nouvelles, mais qui venant d'un sol aussi riche valaient encore une récolte ! L'aveugle destin ne l'a pas voulu ainsi, et comme l'a dit éloquemment le président de la société des auteurs dramatiques : « Celui qui hier encore était une des espérances de notre théâtre n'est plus maintenant qu'une de ses gloires. »

Gloire incontestée certes et dont l'éclat ira grandissant, à mesure qu'elle se dégagera des fièvres et des fumées de la mêlée littéraire. Non pas que tout soit également bon, également soigné dans cet ensemble touffu et complexe. L'émondage y serait au contraire indispensable, et le jour où l'on publiera une édition définitive des œuvres de Barrière, ainsi que la librairie Lévy vient de le faire pour Émile Augier et Dumas fils, c'est un « théâtre choisi » et non pas un « théâtre complet » qu'il faudra s'occuper de réunir. Barrière, en effet, n'a pas exclusivement concentré ses efforts sur la comédie moderne. Il était,

lui, l'homme-théâtre. Toutes les formes scéniques le tentant, il les a essayées toutes; et dans la grande forêt dramatique, on ne trouverait pas une avenue qu'il n'ait explorée, pas un taillis au fond duquel il n'ait pénétré curieusement. A côté de noirs mélodrames comme le *Sacrilège* ou l'*Ange de Minuit*, il ne dédaignait pas d'écrire le *Piano de Berthe*, un petit acte anodin, à l'eau de rose, resté au répertoire du Gymnase, et dans lequel on chercherait en vain la griffe léonine si profondément marquée à chaque page de ces belles études de mœurs qui s'appellent les *Faux Bonshommes*, l'*Héritage de M. Plumet*. Puis il se délassait de ces chefs-d'œuvre avec quelque bouffonnerie comme l'*Infortunée Caroline* ou ces *Demoiselles de Montfermeil* qui remplissent tous les soirs la salle du Palais-Royal, mais dont les gaillardises ont de quoi nous surprendre quand nous les comparons aux tirades sentimentales de *Cendrillon* ou de *Madame de Sommerive* sorties pourtant du même encrier.

Théodore Barrière ayant beaucoup collaboré, on pourrait facilement attribuer cette variété d'intonations aux influences multiples qui l'entourèrent, si la même diversité de genre et de style ne se rencontrait dans les pièces qu'il a écrites seul. C'est le *Feu au couvent*, un acte exquis et profond, ému comme le *Village*, mais dans une note moderne autrement difficile à faire vibrer. L'*Héritage de M. Plumet*, satire féroce, qui par bien des endroits mérite d'être égalée aux *Faux Bonshommes*; les *Jocrisses de l'amour*, d'un comique si large et si franc, et, dans un genre, moins accentué; les *Scandales d'hier*, un des derniers succès du Vaudeville. Toutes ces pièces d'inspirations si différentes prouvent surabondamment que Barrière était assez puissant pour se suffire à lui-même et qu'il se serait fort bien passé de collaborateurs. «Le peu d'ouvrages que j'ai composés seul, disait Eugène Scribe, ont été pour moi un travail; ceux que j'ai fait avec mes collaborateurs, un plaisir.» Théodore Barrière aurait pu s'approprier cet aveu d'un producteur inépuisable, mais dont la verve avait probablement besoin du renouveau des surprises de la collaboration. Pour lui, c'était surtout une habitude, une paresse d'esprit, un besoin d'escrime et de bataille, comme s'il comptait sur le heurt des mots et les rencontres heureuses de la discussion pour faire étinceler l'idée. D'ailleurs, il avait beau s'adjoindre un nom nouveau pour chacune de ses pièces, toutes sont marquées à la même empreinte originale et vigoureuse. C'est toujours cet esprit un peu brusque, mordant comme un acide, ces mots, les uns bizarres,

travaillés, et pénibles, les autres vifs, brillants, accentués par la situation même et répondant par-dessus la rampe à toutes les sensations éveillées. Toujours le même style, incorrect et dur, manquant de souplesse et d'étude, plein de *concelli* à la Murger, ce qui ne l'empêche pas d'arriver parfois à une réelle éloquence. Mais la qualité maîtresse de ce rare écrivain dramatique, c'est la vie, une vie intense, excessive, qu'il semblait communiquer à ses personnages en l'empruntant à ses propres nerfs. Avec cela, la science et l'instinct du théâtre, une dextérité d'arrangeur qui paraît tout d'abord incompatible avec les soubresauts et les caprices de ce talent de nature.

Voyez, par exemple, quel parti il a su tirer de *la Vie de Bohème*, cette série de tableaux et de scènes développés sans lien, à la suite, comme ces petits livres d'étrennes si fort à la mode il y a quelque vingt ans, qu'on appelait des *dépliants*. Comme il a su grouper l'intérêt épars dans ces chapitres en feuillets, le graduer habilement, faire tenir en cinq actes tout le charme et la poésie de ce livre de jeunesse. Pour qui connaît les difficultés de ce travail d'adaptation, cette comédie de *la Vie de Bohème* est un véritable tour d'adresse et doit être donné comme modèle à tous ceux qui se livrent à ce périlleux exercice. Le roman d'Henri Murger n'est pas le seul que Barrière ait transporté à la scène ; il y a mis aussi plusieurs études de Balzac, entres autres *le Lys dans la vallée*, dont les développements analytiques et les subtilités sentimentales ne semblaient guère faits pour le violent éclairage de la rampe.

C'est d'un livre encore, de cette admirable et triste *Confession d'un enfant du siècle*, un peu trop oubliée de nos jours, qu'était tiré le fameux drame des *Filles de marbre*, un des plus grands succès du théâtre moderne. L'idée philosophique de la pièce, son titre même, ses principaux personnages, le sinistre Desgenais et cette Marco si merveilleusement décrite par le poète, sont pris dans le roman. Et voyez la puissance vulgarisatrice du théâtre ! Malgré la gloire de Musset, son nom populaire, la vogue acquise à ses ouvrages, aujourd'hui le public et la critique elle-même parlent de Desgenais et de Marco comme de créations appartenant à Barrière, et à propos des *Filles de marbre*, le nom du divin poète n'est pas une fois prononcé.

PAUL DE SAINT-VICTOR

(Les deux masques)

On a longtemps enguirlandé le beau talent de M. de Saint-Victor d'épithètes artificielles : « bijoutier », « ciseleur », « lapidaire », « tailleur de camées »... On a parlé du somptueux moule à gaufres que Théophile Gautier lui aurait mis en mains, comme si le style, un vrai style vivant, personnel, poinçonné, pouvait se léguer et s'apprendre. Il serait temps de secouer cette légende et, sous le maître écrivain, soigneux de sa phrase comme La Bruyère avec tout l'acquis de la langue depuis deux cents ans, de montrer le grand poète.

« Replacer les tragédies et les comédies grecques dans le milieu qui les a produites, éclaircir et élargir leur étude en l'étendant sur le monde antique par les aperçus qui s'y rattachent et les rapprochements qu'elle suggère, soulever le masque de chaque dieu et de chaque personnage entrant sur la scène, pour décrire sa physionomie religieuse ou son caractère légendaire ; commenter les quatre grands poètes d'Athènes, non point seulement par la lettre, mais par l'esprit de leurs œuvres et par le génie de leur temps... » Voilà le plan de l'ouvrage et ses grandes lignes ; et, bien qu'il n'y ait encore qu'un volume paru, nous voudrions faire partager à nos lecteurs toute notre admiration pour l'œuvre nouvelle de M. Paul de Saint-Victor, pour l'effort courageux et hautain, la conscience sans faiblesse avec lesquels ce tracé lumineux a été suivi. Le livre s'ouvre sur l'histoire de Bacchus et de son culte, ses migrations, ses guerres, ses conquêtes, ses transformations successives, depuis Adonis jusqu'à Satan, scènes des temps

rudimentaires, grandeur et décadence d'un dieu que le poète déroule en quelques pages volontairement surchargées et tumultueuses comme la frise d'un temple d'Asie ou encore cette « mirifique emblématique dont parle Rabelais, tout incrustée de marbre porphyre à ouvrage mosaïque, sur laquelle était représentée en élégance incroyable la bataille que le bon Bacchus gagna contre les Indous ».

Comment le théâtre grec est né de ces orgies et de ces guerres, de ce sanglant vertige de luxure et de vin, comment de l'outré crevée de Dionysos Thespis a pu jaillir pareil au géant du conte arabe, Thespis et après lui Phrynicos qui le premier introduisit la femme dans la tragédie, Phrynicos qui se vantait d'avoir dans l'esprit autant de figures de danses qu'une nuit orageuse soulève de vagues sur la mer, et après Phrynicos, Pratinas créateur du drame satyrique, et Eschyle plus grand qu'eux tous, transformant, élargissant la scène à sa taille, inventant le dialogue, l'action, le décor, le costume; tout cela nous apparaît net, lucide, baigné de lumière et de poésie, dans l'éblouissement de ces premiers chapitres qui traversent jusqu'au fond et démêlent à tout jamais la confusion crépusculaire des origines théâtrales.

Des quatre-vingt-dix pièces composées par Eschyle, sept seulement nous sont parvenues, sept épaves gigantesques d'après lesquelles on peut reconstituer l'énorme Armada sombrée emportant l'âme du poète grec, sept chefs-d'œuvre que M. Paul de Saint-Victor commente un à un avec sa double pénétration d'érudit et de voyant, aidée de toutes les ressources de la philologie moderne et de la science récente des religions comparées. La place nous manquant pour le suivre dans ces divers commentaires, nous en citerons un au hasard, celui de *Prométhée*, par exemple, réduit, hélas! et diminué de tout l'écart du livre au journal, de ce qui dure à ce qui passe. Qu'était-ce que Prométhée? Hésiode, dans sa théogonie, nous le donne pour un titan fils de Japet, engendré lui-même par Ouranos et Ghéa, le ciel et la terre. Plus avisé, plus réfléchi que ses frères, Prométhée n'avait pas pris part au grand assaut de l'Olympe, mais pitoyable aux humains, il s'était fait l'ami, le protecteur de ces orgueilleux Éphémères, de cette graine de titans dont Zeus avait une peur effroyable et auxquels il refusait prudemment la force du feu. « Mais le fils excellent de Japet déroba une portion splendide du feu inextinguible qu'il cacha dans un roseau creux... Et Zeus attacha par des chaînes solides le subtil Prométhée autour d'une colonne, et il lui envoya un aigle aux ailes déployées

qui mangeait son foie immortel. Et il en renaissait autant durant la nuit qu'en avait mangé tout le jour l'oiseau aux ailes déployées. Mais le fils vigoureux d'Alcmène aux beaux pieds, Hercule, tua l'aigle et chassa ce mal horrible loin du fils de Japet et le délivra de ce supplice. Et ce ne fut pas contre la volonté de Zeus Olympien qui règne dans les hauteurs, mais afin que la gloire d'Hercule, né dans Thèbes, fût encore plus grande.»

Sous la plume du poète d'*Hommes et dieux*, on se figure ce que devient la légende et comment il a pu décrire cette misérable, informe et grelottante humanité d'avant la découverte du feu, plus triste et plus nue que les bêtes, nourrie de chairs sanglantes, pour dormir s'entassant à tâtons dans des cavernes où rôdent des odeurs fauves et des frôlements mystérieux. Le feu paraît, l'homme devient roi. Avec le feu il façonne les métaux, se procure des armes, des instruments de travail, des marteaux, des charrues, des navires, un foyer, une famille. Mais d'autres Mythes agrandissent encore le rôle du fils de Japet, en font le créateur de l'homme qu'il a pétri avec le limon du chaos. Tel est le Prométhée de Goethe, sculptant l'humanité au milieu d'un grand bois où mille arbres épars étincellent dans le feuillage. Eschyle, lui, s'en est tenu à la légende d'Hésiode; il change seulement un détail de la mise en scène, fait d'une colonne un rocher et montre le voleur du feu enchaîné sur un mont de Scythie, saignant, mutilé et dur, prenant la nature à témoin de l'injustice et de la cruauté des dieux.

«O divin Éther, vents aux ailes rapides, sources des fleuves, rires innombrables des flots de la mer! Et toi, terre, mère de toutes les choses! Et toi aussi, soleil, qui vois tout! Je vous atteste! Regardez-moi!... Voyez ces outrages et combien je devrai gémir durant des années innombrables. Le nouveau maître des heureux a forgé pour moi cette chaîne affreuse... J'ai fait du bien aux hommes et me voici lié à ces tourments. J'ai pris pour eux comme à la chasse l'étincelle, source de la flamme... C'est pour ce crime que je souffre, suspendu en l'air par ces chaînes.»

Et tandis qu'il se lamente de sa lourde voix rauque, voici qu'un bruissement soyeux s'approche du blessé, qu'un doux tourbillon d'ailes humides l'évente, le caresse, lui fait de son vol circulaire un abri contre les morsures du soleil. Ce sont les Océanides, les trois mille nymphes des sources, des fontaines, des lacs, des rivières, qui viennent

avec leur tendresse un peu molle, consoler leur frère Prométhée, l'engager à se soumettre au grand Zeus; derrière elles leur père, le vieil Océanos, lui apporte aussi les conseils de sa sagesse chevrotante. Quand les bons vins sont trop vieux, ils radotent; il en était ainsi des dieux. Celui-ci, contemporain des premières dynasties divines, avait été mis depuis longtemps hors de service par le nouveau maître de l'Olympe, comme Ouranos, comme Chronos; et rien n'est plus intéressant, plus neuf, plus limpide, que les quelques pages où M. Paul de Saint-Victor décrivant chaque personnage d'Eschyle à son entrée en scène, nous débrouille l'histoire des vieilles théogonies, de tous ces déchus à qui Zeus avait fendu l'oreille et qu'il reléguait « implacable comme le maître qui commande depuis peu », dans quelque île lointaine, vers le pôle, sans se douter que les poètes l'y exileraient aussi. Ah! le vieil Océanos n'est pas pour la révolte; ce conservateur des âges de pierre, ce Polonius du drame Olympique n'aime point les grosses affaires, et, selon lui, Prométhée doit faire sa soumission : « Nous avons tous un nouveau maître; plus de paroles acerbes, de traits acérés... Sois humble comme il convient, cherche la fin de tes maux. » Mais il parlerait à la pierre elle-même qu'il serait plus sûr de la fléchir. « Va, hâte-toi. Pense toujours ainsi », lui dit dédaigneusement le réfractaire, qui se retourne en grondant sur son rocher.

Et tout à coup des cris, des sanglots, une course haletante et folle que harcelle le bourdonnement d'un taon, c'est Io, la vierge aimée de Zeus, changée en génisse par la jalousie de Héra. Encore une victime des dieux, venue pour consulter ce frère de douleur, resté prophète sous ses chaînes et qui dit l'avenir en hurlant, avec la montagne pour trépied. C'est à Canope, sur une plage du Nil, après des années de martyre, une chasse furieuse dans l'infini du monde, que la malheureuse Io verra finir son supplice. Quant à lui, Prométhée, il souffrira jusqu'à ce que Zeus s'écroule, tombe de là-haut. « Que dis-tu? Zeus cesserait de régner! Et par qui sera-t-il dépossédé? — Par sa propre démence. » Cette prédiction que la grande voix du Titan fulmine dans l'espace, monte jusqu'à l'Olympien qui s'émeut, veut savoir, envoie Hermès sommer le fils de Japet de s'expliquer. Mais le messager des dieux a beau enfler sa voix, menacer Prométhée de la foudre de Zeus, qui va retourner son rocher et l'abattre sur lui, l'écraser éternellement de ce poids et de cette nuit formidables, rien n'y fait, menaces ni promesses. Les lèvres du Titan sont scellées. « Pendant toute cette scène il semble

qu'on voie se mouvoir, dans le ciel, les sombres apprêts d'une exécution. Les vents se concertent avec de sourds murmures, les nuages se rangent silencieusement en bataille, des éclairs muets vont et viennent comme les torches d'un incendie commandé. Au signal donné, la tempête éclate : la foudre vomit ses feux, l'ouragan ses grêles, le volcan ses laves, la mer ses rafales. Zeus épars dans toutes les fureurs de la terre et de l'atmosphère se rue immensément sur sa proie. L'âme de Titan soutient sans fléchir cet assaut suprême; elle ne livre pas son secret, elle ne plie pas sa fierté. Entre l'éclair qui le foudroie et l'abîme qui l'engloutit, Prométhée pousse un cri qui couvre l'éruption du monde déchaîné : « O Terre ! O ma mère ! O Éther où roule la lumière ! Voyez ce que je souffre pour la justice ! » M. Paul de Saint-Victor n'a jamais rien écrit de plus éclatant ni de plus ferme que ce commentaire du *Prométhée enchaîné*. Ses autres études sur les drames d'Eschyle valent celle-là. Qu'il parle du droit d'asile dans la Grèce antique, à propos des *Suppliantes* ; qu'il se lamente avec les *Perses* ; qu'il nous résume splendidement le naïf récit d'Hérodote, en l'enrichissant de toute sa couleur d'artiste du Nord répandue sur les fonds lumineux et limpides du Midi, c'est la même ampleur d'imagination, la même science ingénieuse de l'antique et des poudreuses archives de l'humanité.

Dans toute l'histoire de la critique théâtrale, tant en France qu'en Angleterre et même en Allemagne, on chercherait vainement un pareil effort d'art et d'érudition. Certains livres de Schlegel et de Lessing sont peut-être aussi pleins que l'étude sur Eschyle ; mais, sans parler des progrès qu'a faits la philologie depuis trente ans et dont l'auteur des *Deux masques* bénéficie, les grands critiques allemands n'avaient pas, comme le nôtre, cette magie du mot évocateur qui fait tout voir et tout comprendre, anime les plus froids symboles, les pénètre de lumière et de chaleur vivante. Quand M. Paul de Saint-Victor veut nous expliquer le panthéisme d'Eschyle proclamant que Zeus est le ciel, que Zeus est l'air, que Zeus est la terre, que Zeus est tout ce qu'il peut y avoir par-dessus tout : « Ce cri, dit-il, dissout l'Olympien sculpté par Phidias et disperse dans l'infini son corps et son âme, sa foudre et son sceptre, sa barbe pluvieuse et sa chevelure rayonnante. » Et cette description des Océanides à leur entrée en scène : « L'imagination des anciens démêlait mille affinités fuyantes entre la blancheur des écumes et celle des jeunes filles, entre la flexibilité de la vague et l'ondulation

du corps virginal... l'image que leur suggérait le mouvement circulaire que prennent les flots d'un fleuve aux points des courants était celle d'une ronde de jeunes filles tournant en cadence. Nulle part le génie grec n'a déployé un sens plus exquis des analogies naturelles que dans la création de ce cycle ondoyant de divinités. Avec quelle transparente harmonie ces nymphes rieuses et dansantes répètent les bruits et simulent les tournoiements des eaux vives ! Les lames vertes ou purpurines qu'elles filent entre les rochers peignent jusqu'aux nuances de lumière et d'ombre qui colorent la surface des ondes.»

Images délicieuses, et que l'esprit revoit toujours, cristallisées dans l'ambre clair de cette prose de poète, aussi belle que de la belle poésie. Si tous nos prosateurs avaient ce don et ce souci de l'expression, la langue des vers deviendrait inutile et, dans quelques années, il n'en serait pas plus question que de ces dialectes perdus du nouveau monde, dont il n'est resté, disait Chateaubriand, qu'une douzaine de mots, prononcés dans la cime des arbres par des perroquets redevenus libres.

MORT DE GEORGES BIZET

(Juin 1875)

Trente-sept ans ! C'était l'âge de Georges Bizet. Celui-là ne nous appartient pas. M. Eugène Gautier nous dira demain sans doute ce qu'était ce grand artiste, ce travailleur infatigable, et quel vide il laisse dans la musique contemporaine. Mais tous les arts sont solidaires, le deuil de l'un se reflète fatalement sur l'autre, et nous demandons qu'il nous soit accordé de dire un mot de celui qui fut notre collaborateur et devint tout de suite notre ami dans le contact intelligent du travail partagé.

On se connaît si vite et si bien dans ces moments de fièvre, quand on s'est trouvé à deux, derrière un portant de coulisse, pâles des mêmes peurs et de la même espérance. Et puis, comment ne l'aurait-on pas aimé, lui, si loyal, si bon, si noblement épris de son art ? Je me rappelle qu'un soir, pendant qu'on jouait ses beaux entr'actes de *l'Arlésienne* et que le public surpris, dérouté d'entendre de la musique au Vaudeville, continuait son train de conversations, d'allées et venues, de petits bancs, Bizet qui de loin guettait sur tous ces visages indifférents l'impression produite par son œuvre, se tourna vers moi avec un sourire navrant : « Ils n'écoutent pas... » me dit-il. Ils ne l'écoutaient pas au Vaudeville ; mais plus tard ils l'ont écouté, applaudi, acclamé. C'est égal ! En pensant à lui, je le revois toujours avec ce sourire navré, et je pense à ces longs marchandages du succès et de la gloire où les plus vaillants meurent parfois juste au moment de triompher.

LES COMÉDIES DE THÉODORE DE BANVILLE

(Mai 1878)

La petite bibliothèque littéraire d'Alphonse Lemerre, qui fait le désespoir des autres libraires et la joie des bibliophiles, vient de s'enrichir des comédies de Théodore de Banville, réunies en un seul volume.

Toute l'œuvre théâtrale du poète ne tient pas dans cet écrin. Il y manque d'abord *la Perle*, cette admirable idylle, embrasée par le ciel d'Afrique et dont chaque vers vous arrive comme une bouffée de simoun, mais d'un simoun qui aurait passé sur des roses ; puis *Gringoire*, que la Comédie-Française tire de temps en temps de son répertoire pour montrer aux gens soi-disant « du métier » de la prose de poète, ailée, colorée, chantante et goûtée du public tout autant que la leur. Enfin, *le Feuilleton d'Aristophane* et *le Cousin du Roi*, deux œuvres de jeunesse, écrites en collaboration avec Philoxène Boyer, et représenté à l'Odéon il y a quelque vingt-cinq ans.

« Ces comédies ont été éditées chez Michel Lévy », dit simplement l'auteur dans une note ; mais pour qui sait lire autour des lignes, que de tristesse et d'amertume contiennent ces mots ! C'est sans doute un *veto* d'éditeur qui prive le poète de nous donner son théâtre complet.

Quel tort peut causer à l'édition populaire courante, à la brochure à vingt sous qu'on coupe avec son doigt, ce format élégant et coûteux destiné aux bibliothèques d'amateurs ? A cela l'éditeur ne répond qu'une chose : « J'ai mon traité. » Eh bien alors, cette édition de mes œuvres complètes que vous m'empêchez de publier ailleurs, pourquoi

ne la faites-vous pas vous-même?» — «Ce serait une trop lourde dépense : mon traité ne m'y oblige pas.»

Ah! ces terribles traités qu'on a signés au début de la vie, sans les lire ou sans les comprendre, dans la belle griserie du départ et de la jeunesse, comme on les regrette! Comme on les traîne, gênants et lourds, derrière ses talons! Ç'a été une des douleurs de la vieillesse de Théophile Gautier, cet éparpillement de ses ouvrages à travers plusieurs librairies et l'impossibilité de les réunir tous dans le même format, sous une couverture uniforme. Le grand poète sentait qu'il y allait de ses plus chers intérêts, de sa survie glorieuse, et que tel de ses livres, isolé, perdu dans un catalogue étranger, n'aurait pas la fortune littéraire des autres.

Théodore de Banville, heureusement pour lui et pour nous, n'a pas à avoir le même regret ni les mêmes craintes. Le meilleur de son œuvre poétique a trouvé dans la petite collection Lemerre un asile définitif et sûr; et les quelques pièces qui manquent à son théâtre ne nous empêchent pas d'en respirer tout l'arome.

Quelle délicieuse pastorale que *Diane aux bois*! Ce n'est pas de l'antique pur, si vous voulez; plutôt de l'antique fleuri, flamboyant, plein d'enroulements et de détours. Quand la pièce fut jouée, il y a quatorze ou quinze ans, il fallait voir les Jacobins du Parnasse, tout hérissés et furieux d'entendre dire au jeune Éros : «Attends-moi sous l'orme!» et le satyre Gniphon crier : «Merci, mes dieux!» sans qu'aucun de ces jeunes sectaires se doutât, dans sa candeur farouche, que cette antiquité familière et rieuse fût plus près de la vérité que leur hiératisme impassible, figé dans sa convention. La lecture des *Nuées* et de *Lysistrata* aurait dû pourtant leur apprendre que l'ironie, la fantaisie, la grâce, venaient en pleine terre sous le ciel athénien, comme la verveine et le laurier-rose; et c'est ce que le poète de *Diane au bois* a bien compris, en mettant sous l'invocation d'Aristophane sa gaieté lumineuse et son ivresse lyrique.

Lyrique, personne ne l'est plus que Théodore de Banville, pas même cet Apollon, rimeur officiel de l'Olympe, ce maître en ciselure de qui la chasseresse Diane dit avec un si beau mépris :

*C'est un de ces rêveurs au langage peu sûr
Qui lèchent les torrents et qui mangent l'azur
Du ciel, et qui s'en vont le feu sur les pommettes
Peigner à tour de bras les cheveux des comètes.*

*J'aimerais mieux le voir couronné de festons,
Retourner franchement à ses petits moutons,
Que s'en tenir toujours à ce triste délire
D'un arrangeur de rythme et d'un racleur de lyre.*

Pensez que l'hyperbole d'un pareil langage n'était guère pour plaire à nos directeurs de théâtre et que le merveilleux artiste des *Stalactites* fut, lui aussi, plus d'une fois prié de retourner à ses petits moutons, c'est-à-dire à ses odelettes, sous le bon prétexte que la poésie n'a rien à voir aux choses de la scène. Or, c'est justement le contraire que prétend Théodore de Banville, et la courte préface qu'il a mise en tête de son nouveau volume expose ses théories à ce sujet avec une entraînante logique. L'ode, à ses yeux, est la génératrice de l'art dramatique. « Elle représente l'élan de notre âme vers la divinité et vers la nature « extérieure ; et tant qu'elle fait partie de la comédie, soit qu'elle y « conserve sa forme absolue, soit qu'elle y soit seulement représentée « par le lyrisme, exprimé en vers ou en prose, la comédie est complète « et vivante. Quand le contraire se produit, elle dépérit et devient, ou, « comme au XVIII^e siècle, des abstractions qui bavardent, ou, comme « à d'autres époques, une plate et stérile imitation de la vie. »

Remarquons en passant que l'école naturaliste reproche au contraire au théâtre moderne de ne pas serrer la vie d'assez près. Lequel des deux systèmes a raison ? Nous essaierons de vous le dire quelque jour. Pour le moment, laissons le poète finir son éloquent plaidoyer :

« Notre poésie dramatique, d'où peu à peu s'était enfui le souvenir « de l'ode, était tombée au dernier degré d'appauvrissement et de « misère, quand Hugo parut et, dans ses puissants creusets ressuscitant « l'art de Shakespeare, mélangea si intimement la poésie tragique et « la poésie lyrique, pour en faire comme un seul et même métal, qu'il « semble impossible de les séparer désormais. Ce qu'il a fait pour la « tragédie, dans mon petit coin, avec mes humbles forces et sans en « rien dire, j'ai tenté de chercher comment on pourrait le faire pour la « comédie. »

Il faut reconnaître que cette tentative a pleinement réussi et que le théâtre de Banville, au milieu des productions dramatiques de ce temps, garde une physionomie originale, une personnalité d'accent bien certainement due à ce débordement de lyrisme qui envahit tout, l'action, les personnages, et jusqu'aux indications de scène formulées

en langage hyperbolique! Lyrique, le satyre Gniphon, une outre rebondie sous le bras, sa flûte de Pan en bandoulière, chassant les nymphes à travers bois, tout barbouillé du sang des mûres, ivre de vin, de soleil et de sève bouillonnante! Lyrique, le beau Léandre en habit Watteau, l'épée en verrouil comme un gentilhomme de cour, ce qui ne l'empêche pas de duper Orgon et Colombine sans scrupule! Lyriques, éperdument lyriques, toutes ces belles comédiennes de *Clorise* promenant leurs atours pompeux et leurs traînes de taffetas changeant sur les grandes pelouses décoratives du château d'Atis! Et le Mercure effronté de *la Pomme*, le courrier de l'Olympe pourvu d'ailes en guise d'éperons, faisant auprès des olympiens les plus honteux métiers dont il se vante :

*Quel état que celui de messenger des dieux!
Paresseux et gourmand, ce serait mon affaire
De bien manger, de bien dormir, de ne rien faire,
Et d'économiser mon travail et mes pas.
Chansons! Je ne dors pas et je ne mange pas.
Si je veux sommeiller sous la nuée obscure,
Mille voix aussitôt m'appellent : — Oh! Mercure!
— Hein? Mercure par ci. — Quoi? Mercure, par là.
En haut! en bas! partout! las ou non, me voilà.
Oui, dussent les chanteurs me cribler d'épigrammes,
C'est moi qui fais encor les courses de ces dames.
Celle-ci veut sa flûte et l'autre son tambour.
Et ce n'est rien auprès des messages d'amour.
A travers les grands cieux, je vais de porte en porte
Et je les porte... J'en rougis, mais je les porte.*

Et le Scapin triomphant, qui bat le pavé de Naples les poches garnies des beaux écus tintants volés au vieux Géronte, tous ces gredins cyniques et superbes, étalant leurs vices et leurs hontes, triant leur vermine au soleil parmi les miroitements de leurs costumes d'opéras, pourrions-nous les supporter, nous y intéresser une minute, s'ils n'étaient fouettés, emportés par un vent de flamme, admirablement lyriques dans l'expression de leur scélératesse bouffonne?

Une autre originalité du théâtre de Banville, c'est le comique très particulier qui fait jaillir des rencontres, des richesses, des cocasseries

de la rime, une foule d'allitérations funambulesques auxquelles les oreilles même inexercées se montrent sensibles. Puis, à côté de ces tours de jongleur, que d'esprit bien franc, bien jailli ! que de beaux vers épiques ou gracieux ! et par moments quel souffle passionné, quels beaux emportements d'amour ! C'est par cela que le livre nous ravit, qu'on le sent l'œuvre d'un poète de premier ordre, dans le sens le plus pur, le plus idéal du mot.



capotes, turbans, minous

Et ce puit enou assy pour faire une idylle ravissante qui
vous fait voir tous les jours. Quel amour le monde
le premier desir a tous les jours. Fritz est venu pour
être qui a charmé, étonné de l'histoire, dans son état
pour la faire.
Et est dans l'air, puits, belle puits de Fritz, Comtesse,
et éclate dans la belle scène au puit, la légende de
villages et de l'église, pour comence. (Monsieur qui parle?)

Le troisième acte, bien charmant aussi. La lutte du puits
Fritz qui a fait la femme, pour l'amour, montre au monde
la femme plus le bien bon, un rien touché de l'Amour dans
cette grande notation, l'affaire, la scène héroïque, la scène avec
le diable qui a fait de la mort et qui n'a pas la passion de
la mort, la scène avec le diable, la scène avec le diable, la scène
des attendants au puits, mais quelque chose nous la gâche,
nous attendons toujours la scène suivante du monde classique.
Que nous n'avons pas dans les 2 premiers, et la réception que
les autres ont eue. Un 3^e effet certainement. Fritz la scène
série, et n'y a rien de plus pur, de plus touchant. L'histoire et nous

L'ÉDITION ORIGINALE

ALPHONSE DAUDET || PAGES INÉDITES || DE || CRITIQUE DRAMATIQUE ||
(1874-1880) || PARIS || ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR || 26, RUE RACINE, 26 ||
TOUS DROITS DE REPRODUCTION, DE TRADUCTION ET D'ADAPTATION || RÉSERVÉS
POUR TOUS LES PAYS.

In-18 jésus, s. d. (1923), Imprimerie Jouve et C^{ie}. Couverture bleu clair imprimée par Hemmerlé, Petit et C^{ie}. Prix : 8 francs. 1 feuillet blanc, faux titre avec au verso la liste des ouvrages d'Alphonse Daudet publiés par la librairie Flammarion, titre, avant-propos de M. Lucien Daudet, 356 pages plus 1 feuillet portant le nom et l'adresse de l'imprimeur. Le faux-titre le titre, et l'avant-propos sont compris dans la pagination.

INDEX ALPHABÉTIQUE

A

Abel, 115.
Achard, 21.
Agar (M^{lle}), 112, 113, 114.
Agoult (Vicomtesse d'), 256.
Albert-Dürer, 128.
Alexandre, 29, 30.
Allan (M^{me}) 216, 245.
Alletz (Édouard), 279.
Ancelot (M^{me}), 205, 217, 218, 220, 221, 222.
Angelo, 93, 94.
Augier (Émile), 79, 82, 83, 108, 109, 180, 186, 260, 265, 266, 267, 269, 270, 291.

B

Balzac (H. de), 15, 16, 170, 177, 178, 185, 189, 193, 204, 210, 211, 245, 267, 293.
Ballanche, 276, 277, 278.
Banville (Th. de), 59, 62, 63, 203, 301, 302, 303, 304.
Baretta (M^{lle} Blanche), 57, 97.
Baron, 159.
Barré, 58, 83.
Barrière (Th.), 160, 260, 291, 292, 293.
Baudelaire (Ch.), 24, 203.
Bawr (M^{me} de), 205.

Beaumarchais, 137, 246.
Beauvallet (Léon), 117.
Béranger, 203.
Berton (Pierre), 108, 226.
Bizet (Georges), 300.
Blondin, 118.
Bocage, 175, 225, 256.
Bois-Robert, 156, 284.
Bonjour (Casimir), 279.
Bonnaire, 257.
Bornier (Vicomte H. de), 38, 39, 40, 44.
Bossuet, 189.
Bouffé, 15.
Bovery (M^{me}), 17.
Brindeau, 245.
Brohan (M^{me} Madeleine), 51.
Brueys, 157.
Busnach (W.), 90, 91.

C

Cabanel, 164.
Carolus Duran, 13.
Cervantes, 264.
Charly, 17.
Charavay, 276.
Chateaubriand, 198, 278.
Chaumont (M^{lle}), 21.
Chénier (André), 257, 274.
Chénier (Marie-Joseph), 258.
Chéri, 119.

Cicéron, 283.
 Clament, 98.
 Cladel (Léon), 170.
 Clément-Just, 37.
 Colletet, 156, 284.
 Coppée (François), 31, 52, 56, 201, 203.
 Coquelin Aîné, 50, 57, 83, 96, 99, 105, 106, 240.
 Coquelin Cadet 14, 105, 106, 107.
 Coquelin (Les), 105, 109.
 Coras, 107.
 Corneille (Pierre), 39, 62, 83, 139, 156, 157, 195.
 Croizette (M^{lle}), 14, 50, 72, 83, 102, 180.
 Cuvillier-Fleury, 278.
 Cyrano, 15.

D

Dailly, 93.
 Daubray (M^{lle}), 77.
 Daumier, 241.
 David, 112, 222.
 Debillement, 28.
 Déjazet (M^{lle} V.), 162.
 Delaporte (M^{lle}), 21, 167.
 Delannoy, 8.
 Delaunay, 14, 58, 71, 83, 102, 138.
 Delavigne (Casimir), 278.
 Delessart, 93.
 Dennery (Adolphe), 24, 98, 184, 186, 221, 240.
 Derval, 22.
 Derivière, 178.
 Désaugiers, 159.
 Desbordes-Valmore (M^{me}), 77.
 Deschamps (Emile), 279.
 Desclée (M^{lle}), 9.
 Deshayes (Paul), 21, 93.
 Dickens (Charles), 264.
 Diderot, 30, 75, 182, 183, 184, 196, 242, 267, 288, 289.
 Dieudonné, 119.
 Dorval (M^{me}), 256.

Dreyfus (Abraham), 130.
 Dubois (M^{lle} E.), 240.
 Dufresny, 158.
 Dumaine, 28, 29, 30, 75, 76, 91, 93.
 Dumanoir, 98.
 Dumas père (Alexandre), 31, 110, 152, 158, 163, 177, 193, 258, 259, 283, 287.
 Dumas fils (Alexandre), 3, 18, 19, 22, 23, 45, 50, 160, 186, 192, 221, 227, 247, 260, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291.
 Dupont (Pierre), 203.
 Duval (A.), 276, 277, 278.
 Duvert, 160.

E

Erckmann-Chatrian, 64, 65, 67.
 Eschyle, 192, 195, 256, 295.
 Essler (M^{lle} Fanny), 76, 77.
 Étoile (L'), 156, 284.
 Euripide, 113.

F

Favart, 159.
 Febvre (Frédéric), 14, 51, 67, 97.
 Félix (Sarah), 119.
 Félix (Lia), 37, 119.
 Félix (Dinah), 119.
 Félix (Raphaël), 117.
 Feuillet (Octave), 9, 11, 12, 13, 14, 191.
 Flaubert (Gustave), 5, 7, 8, 32.
 Figuier (M^{me}), 205.
 Fraisier, 17.
 Francès, 22.
 Frayssinous (Mgr de), 276, 277.
 Frédérick Lemaitre, 17, 37, 96, 98, 99, 110, 111, 162.

G

Garraud, 68.
 Gay, 17.

Gastineau (O.), 90.
 Gautier (Théophile), 98, 203, 211,
 212, 257, 258.
 Gentil, 159.
 Geoffroy, 99, 232, 240, 268.
 George Sand, 171, 189, 205, 223, 224,
 225, 226.
 Gérard, 222.
 Gibeau, 114.
 Gil Naza, 91.
 Girardin (Emile de), 247.
 Girardin (M^{me} E. de), 205, 206, 210,
 212, 216, 217, 257.
 Goncourt (Edmond de), 191, 244,
 245, 246.
 Goncourt (Les), 141, 244.
 Gondinet (Edmond), 241.
 Got, 51, 66, 83, 240, 268.
 Gounod, 37.
 Gozlan (Léon), 260.
 Gravier (M^{lle}), 63.
 Guérin (Maurice de), 273.
 Guillon (Mgr), 277.
 Guitry (Lucien), 115, 116.
 Guiraud (le baron), 276, 278, 280.
 Guyon, 98.

H

Hacklander, 264.
 Halévy (Ludovic), 13, 157, 158, 160, 260.
 Haussonville (Comte d'), 38, 283, 286.
 Hennequin, 230, 240.
 Hepp (Alexandre), 98.
 Heyse (Paul), 193.
 Hillebrand (Karl), 188, 189, 191, 192,
 193.
 Hogarth, 92.
 Hostein, 126.
 Hugo (Victor), 70, 73, 74, 95, 98,
 99, 110, 193, 201, 202, 203, 204,
 246, 257, 278.
 Hugo (Charles), 74, 73.

I

Ivry (Marquis d'), 37.

J

Janin (Jules), 242, 243, 245, 258.
 Jouassain (M^{me}), 68.

K

Kock (Paul de), 262, 263, 264.

L

Labiche (Eugène), 52, 123, 160, 174,
 186, 193, 227, 228, 230, 234, 240,
 241, 276.
 La Bruyère, 173, 178, 294.
 Lacressonnière, 29, 30, 75.
 Lafontaine, 37, 96, 99, 108, 175,
 240, 266.
 Lamartine (A. de), 211, 279.
 Lamennais, 273.
 Lancival (L. de), 195.
 Laroche, 44, 57.
 La Rochefoucauld, 178, 231.
 Laroche, 31.
 Launay (de), 15, 16, 17.
 Lauzanne, 160.
 Lebrun, 283, 285.
 Leclerc, 157.
 Leconte de Lisle, 192, 203.
 Lecouvreur (Adrienne), 118.
 Legouvé (Ernest), 52.
 Le Sage, 193.
 Lessing, 189, 297.
 Lind (Jenny), 118.
 Lireux, 245.
 Loti (Pierre), 191.
 Louis XIV, 196.

M

Macaulay, 189.
 Magnin, 256.
 Maquet (A.), 177.

Marc-Michel, 160.
 Maréchal, 68.
 Marie Laurent (M^{me}), 37.
 Mariquita (M^{me}), 28
 Mars (M^{lle}), 220.
 Martel, 97.
 Maubant, 14, 44, 71, 206.
 Maupassant (Guy de), 273, 275.
 Meilhac (Henri), 13, 157, 160, 260.
 Mélesville, 193.
 Mélingue, 96, 99, 134.
 Mérimée (Prosper), 193, 279.
 Méry, 217, 257.
 Métra (Olivier), 164.
 Mignet, 280.
 Minoret (E.), 188.
 Mistral (Frédéric), 171, 252.
 Molé (le comte), 280.
 Molènes (P. de), 257.
 Molière, 15, 140, 157, 197, 246.
 Monnier (H.), 228.
 Montaigne, 201.
 Montépin (X. de), 193.
 Montigny, 108.
 Moreau (M^{lle}), 29.
 Mounet-Sully, 44, 50, 71, 96.
 Munte (M^{lle} Lina), 93.
 Murger (Henry), 293.
 Musset (Alfred de), 19, 21, 102, 203.
 293.

N

Napoléon I^{er} (L'Empereur), 194, 197.
 Naptal-Arnaud (M^{me}), 108, 109, 180.
 Niebuhr, 189.
 Nodier (Charles), 279.

O

Othon (M^{lle}), 21.

P

Pailleron (Édouard), 100, 102.
 Palaprat, 157.
 Parade, 167.

Pascal, 130, 189.
 Pasquier (Le Chancelier), 277, 278.
 Patry (M^{lle}), 29.
 Patin, 278, 279.
 Pellerin, 89.
 Perrault, 126.
 Petit (M^{lle} Hélène), 93.
 Pierson (M^{lle} Blanche), 21.
 Planche (Gustave), 257.
 Plaute, 39.
 Ponsard, 208, 256, 257.
 Ponsin (M^{me}), 84.
 Ponson du Terrail, 193.
 Prébois (M^{me} de), 205.
 Prévost (l'Abbé), 282.
 Pujol, 22.

Q

Quinault, 157.

R

Rachel (M^{lle}), 37, 117, 118, 119, 208,
 216.
 Racine, 113, 196, 246, 257, 284.
 Randoux, 119.
 Raucourt, 98.
 Regnard, 158.
 Regnier, 167, 176, 240.
 Reichenberg (M^{lle} Suzanne), 66, 67,
 84, 216.
 Renan (Ernest), 191.
 Renouard, 193, 194.
 Ribes, 224.
 Riccoboni (M^{me}), 183.
 Richelieu (Duc de), 156, 284, 285.
 Ristori (M^{me}), 117.
 Ritt, 31.
 Roger, 278.
 Rotrou, 156, 284.
 Royer-Collard, 277.
 Rousseil (M^{lle} Rosalia), 63, 180.

S

Sainville, 244.

Sainte-Beuve, 189, 255, 257, 258,
259, 260, 279.
Saint-Firmin, 98.
Saint-Germain, 7.
Saint-Marc-Girardin, 279.
Saint-Saëns, 28.
Saint-Victor (Paul de), 192, 294, 295,
297, 298.
Samary (M^{lle}), 102.
Samson, 175, 216.
Sandeau (Jules), 257.
Sarah Bernhardt (M^{lle}), 13, 14, 44,
50, 70, 97, 99, 113, 180, 201, 216.
Sardou (Victorien), 32, 34, 41, 60,
170, 171, 186, 220, 260.
Schiller, 132.
Schlegel, 300.
Scribe (Eugène), 21, 155, 193, 218,
230, 260, 292.
Schmidt (M^{me}), 93.
Sévigné (M^{me} de), 284.
Shakespeare, 185, 284.
Sophocle, 183, 185.
Spielhagen, 193.
Staël (M^{me} de), 201.
Stendhal, 177.
Süe (Eugène), 220.
Sully-Prudhomme, 192.
Swift, 228.

T

Tacite, 259.
Taillade, 77, 91.
Taine (Hippolyte), 137, 191.
Talma, 194.

Tardieu (Dr), 22.
Tessandier (M^{lle} A.), 115, 116.
Thierry (Augustin), 189.
Thiers (M.), 278, 280.
Thiron, 51, 57, 83.
Tholer (M^{lle}), 58.
Thuiller (M^{lle}), 226.
Tourguéneff (Yvan), 264.
Train, 8.
Troubat (Jules), 255.

V

Vannoy, 28, 30.
Vatout, 278, 279.
Verne (Jules), 24, 25, 29, 30.
Vigny (Alfred de), 276, 278, 279.
Villiers, 159.
Virgile, 176.
Voisenon (Abbé de), 159.
Volsy (M^{lle}), 63.
Voltaire, 184, 197, 201, 258, 262,
283, 284.

W

Walter Scott, 14.
Worms, 71, 240.
Worth, 246.

Z

Zola (Emile), 85, 86, 89, 182,
184, 185, 186, 191, 244, 246, 247,
248, 249, 251, 252.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos.	I
CHAP. I. — <i>Grandes premières et reprises</i>	3
Le Candidat	5
Le Sphinx	9
Le Cousin Pons.	15
L'Ami des femmes.	18
Le Tour du monde en 80 jours.	24
La Haine.	32
La fille de Roland.	38
L'Étrangère.	45
Le Luthier de Crémone. La Cigale chez les fourmis. .	52
Déidamia.	59
L'Ami Fritz.	64
Reprise de « Hernani » de Victor Hugo.	69
Les Misérables.	73
Les Fourchambault	79
Le Bouton de rose.	85
L'Assommoir.	90
Reprise de <i>Ruy Blas</i>	95
L'Étincelle	100

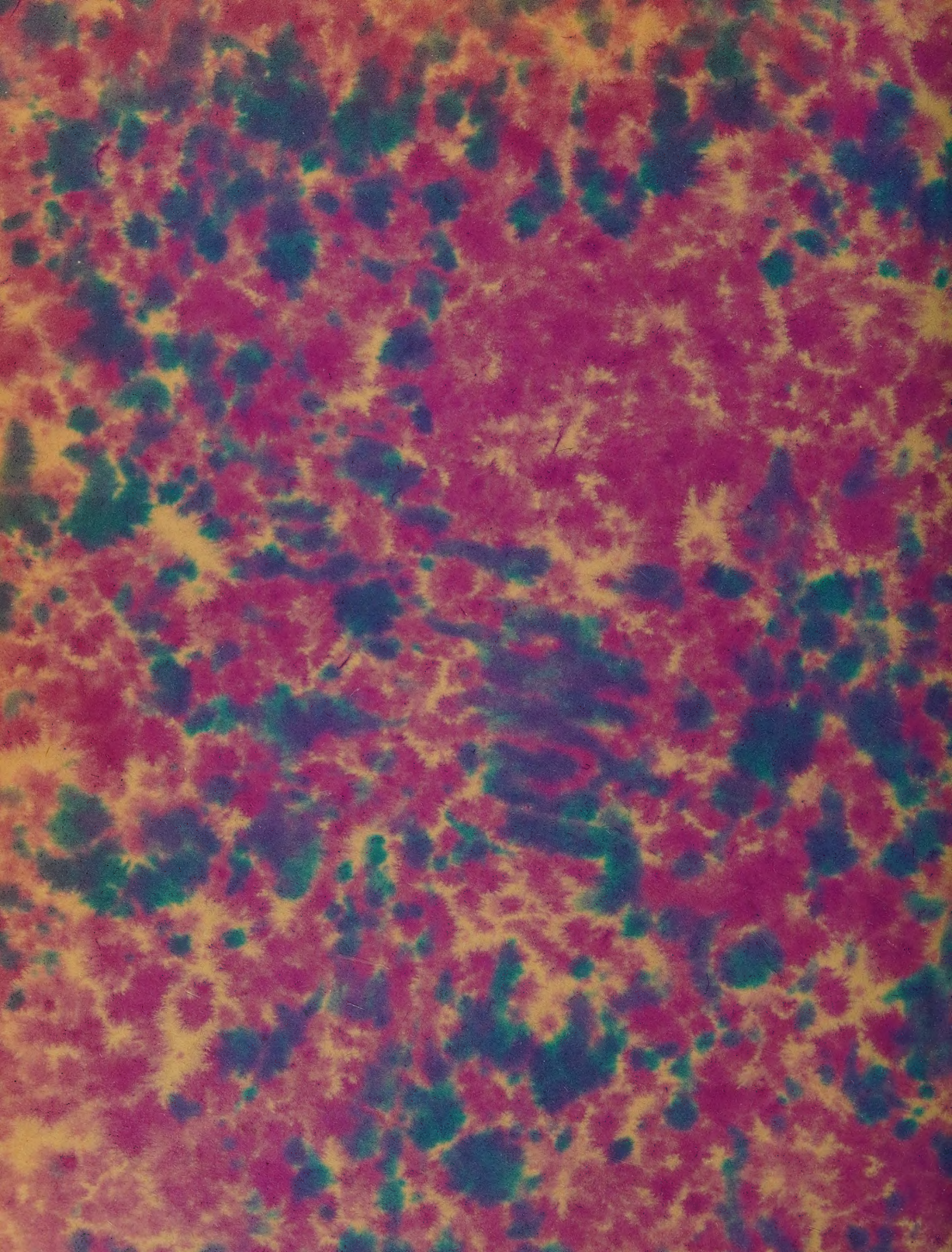
CHAP. II. — <i>Portraits de comédiens.</i>	103
Les Coquelin.	105
M ^{me} Naptal-Arnaud.	108
Mort de Frédérick Lemaître	110
Mademoiselle Agar	112
Deux débuts dans la « Dame aux Camélias ».	115
Rachel en Amérique.	117
CHAP. III. — <i>Digressions sur le théâtre.</i>	121
Des procédés pour faire une bonne pièce	123
Féeries et décors.	125
Les enfants au théâtre.	136
Le mensonge au théâtre.	137
Spectacles en plein air.	142
De la collaboration.	155
De différents publics.	162
Erreur de quelques comédiens.	167
Les paysans au théâtre.	170
L'ingratitude	173
Théâtres de Banlieue ou Conservatoire?	175
Roman d'imagination et roman moderne.	177
De la distribution des rôles.	179
La vérité au théâtre.	182
La vie intellectuelle en France.	188
Napoléon I ^{er} critique dramatique.	194
CHAP. IV. — <i>Auteurs et critiques.</i>	199
Victor Hugo	201
Les femmes auteurs dramatiques.	205
Mort de George Sand.	223
Eugène Labiche.	227
Jules Janin.	242

Les Goncourt et Emile Zola	244
Publication de Thérèse Raquin.	249
Des reprises	253
Sainte-Beuve, critique dramatique.	255
Paul de Kock	262
Émile Augier	265
Mort de Gustave Flaubert.	272
Guy de Maupassant.	273
Alfred de Vigny à l'Académie	276
A propos du discours de réception d'Alexandre Dumas fils à l'Académie.	282
Alexandre Dumas fils et les «Préfaces».	287
Mort de Théodore Barrière.	291
Paul de Saint-Victor.	294
Mort de Georges Bizet.	300
Les Comédies de Théodore de Banville.	301
 L'ÉDITION ORIGINALE	 307
INDEX ALPHABÉTIQUE.	309

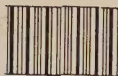
CE LIVRE, FORMANT LE TOME XVIII DES ŒUVRES
COMPLÈTES ILLUSTRÉES D'ALPHONSE DAUDET,
PUBLIÉES AVEC L'AUTORISATION DE MADAME
ALPHONSE DAUDET ET LA COLLABORATION DE
M. ANDRÉ EBNER, SECRÉTAIRE DE L'AUTEUR,
A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER LE SIX OCTOBRE
MIL NEUF CENT TRENTE, PAR L'IMPRIMERIE
VILLAIN ET BAR, POUR LA LIBRAIRIE DE FRANCE.



• IN OFFICINA •
SANCTANDREANA



PQ2216. A2 1929 V18



a39001



003907402b

843.88
1929
V.18

72-1

74-1

